Die Blüte der Malerei in Holland

Adolf Philippi

Google

N.C.
924.5
Pi

Digitized by Google

3039458661

Digitized by Google

Ankündigung.

Das den Schluß des VI. Bandes bildende zweite Buch (etwa 12 Bogen), behandelt die

Holländischen Landschafter und Kabinettsmaler

und wird im Sommer dieses Jahres ausgegeben.

Für den Buchbinder.

Dieses Blatt sowie der anhängende Schmutztitel ist beim Einbinden des VI. Bandes durch den dem zweiten Buche (Nr. 14 der „Einzeldarstellungen") beigefügten Haupt- und Nebentitel zu ersetzen.

Digitized by Google

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin

Alte Meister

Die berühmtesten Gemälde in getreuer farbiger Wiedergabe

Jede Tafel in Passepartout gerahmt (22 : 29 cm).

Preis der Lieferung von 8 Tafeln in Mappe M. 4.—.
Einzeln jede Tafel M. 1.—.

Lieferung I.

1. **Terborch,** Das Konzert (Berlin). — 2. **Eyck,** Der Mann mit den Nelken (Berlin). — 3. **Melozzo da Forlì,** Engel mit Laute (Rom). — 4. **Vermeer van Delft,** Die Lesende (Dresden). — 5. **Fra Bartolommeo,** Die Grablegung (Florenz). — 6. **Sebastiano del Piombo,** Römerin (Berlin). — 7. **Andrea del Sarto,** Verkündigung (Florenz). — 8. **Rembrandt,** Selbstporträt (Florenz).

Lieferung II.

9. **Hals,** Ein lustiges Ständchen (Amsterdam). — 10. **Raffael,** Madonna del Granduca (Florenz). — 11. **Rembrandt,** Die Nachtwache (Amsterdam). — 12. **Moretto,** Die heilige Justina (Wien). — 13. **Tizian,** Himmlische und irdische Liebe (Rom). — 14. **Berchem,** Eine Auskunft (Leipzig). — 15. **Albertinelli,** Die Heimsuchung (Florenz). — 16. **Altori,** Judith (Florenz).

Lieferung III.

17. **Pieter de Hooch,** Lesende Frau (München). — 18. **Velazquez,** Selbstporträt (Rom). — 19. **Lotto,** Madonna (Dresden). — 20. **Dürer,** Apostelpaar (München). — 21. **Veronese,** Christus vor dem Hause des Jairus (Wien). — 22. **Dyck,** Maria Ruthwen (München). — 23. **Poussin,** Landschaft mit dem Evangelisten (Berlin). — 24. **Correggio,** Ganymed (Wien).

Lieferung IV.

25. **Rubens,** Christus und die reuigen Sünder (München). — 26. **Claude Lorrain,** Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (Dresden). — 27. **Dürer,** die sog. vier Apostel II (München). — 28. **Greuze,** Das Milchmädchen (Paris). — 29. **Palma Vecchio,** Die heil. Barbara (Venedig). — 30. **Cossa,** Der Herbst. — 31. **Bellini,** Madonna m. den Bäumen (Venedig). — 32. **Brouwer,** Der Falschspieler (Dresden).

Berühmte Kunststätten

1. **Vom alten Rom** von **E. Petersen.** Kart. M. 3.—
2. **Venedig** von **H. Pauli.** Kart. M. 3.—
3. **Rom in der Renaissance** von **E. Steinmann.** Kart. M. 4.—
4. **Pompeji** von **R. Engelmann.** Kart. M. 3.—
5. **Nürnberg** von **P. J. Rée.** Kart. M. 4.—
6. **Paris** von **H. Riat.** Kart. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern** von **H. Hymans.** Kart. M. 3.—
8. **Prag** von **J. Neuwirth.** Kart. M. 4.—

Unter der Presse:

9. **Siena** von **L. M. Richter.** Kart. M. 4.—
10. **Ravenna** von **W. Goetz.** Kart. M. 3.—

Digitized by Google

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

von

Adolf Philippi

Sechster Band. Erstes Buch. Der ganzen Folge Nr. 15

Die Blüte der Malerei in Holland

I.

Frans Hals, Rembrandt und ihr Kreis

Leipzig und Berlin

Verlag von E. A. Seemann

1901

Preis 3 Mark

Digitized by Google

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin

Alte Meister

Die berühmtesten Gemälde in getreuer farbiger Wiedergabe

Jede Tafel in Passepartout gerahmt (22 : 29 cm).

Preis der Lieferung von 8 Tafeln in Mappe M. 4.—.
Einzeln jede Tafel M. 1.—.

Lieferung I.

1. **Terborch,** Das Konzert (Berlin). — 2. **Eyck,** Der Mann mit den Nelken (Berlin). — 3. **Melozzo da Forli,** Engel mit Laute (Rom). — 4. **Vermeer van Delft,** Die Lesende (Dresden). — 5. **Fra Bartolommeo,** Die Grablegung (Florenz). — 6. **Sebastiano del Piombo,** Römerin (Berlin). — 7. **Andrea del Sarto,** Verkündigung (Florenz). — 8. **Rembrandt,** Selbstporträt (Florenz).

Lieferung II.

9. **Hals,** Ein lustiges Ständchen (Amsterdam). — 10. **Raffael,** Madonna del Granduca (Florenz). — 11. **Rembrandt,** Die Nachtwache (Amsterdam). — 12. **Moretto,** Die heilige Justina (Wien). — 13. **Tizian,** Himmlische und irdische Liebe (Rom). — 14. **Berchem,** Eine Auskunft (Leipzig). — 15. **Albertinelli,** Die Heimsuchung (Florenz). — 16. **Allori,** Judith (Florenz).

Lieferung III.

17. **Pieter de Hooch,** Lesende Frau (München). — 18. **Velazquez,** Selbstporträt (Rom). — 19. **Lotto,** Madonna (Dresden). — 20. **Dürer,** Apostelpaar (München). — 21. **Veronese,** Christus vor dem Hause des Jairus (Wien). — 22. **Dyck,** Maria Ruthwen (München). — 23. **Poussin,** Landschaft mit dem Evangelisten (Berlin). — 24. **Correggio,** Ganymed (Wien).

Lieferung IV.

25. **Rubens,** Christus und die reuigen Sünder (München). — 26. **Claude Lorrain,** Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (Dresden). — 27. **Dürer,** die sog. vier Apostel II (München). — 28. **Greuze,** Das Milchmädchen (Paris). — 29. **Palma Vecchio,** Die heil. Barbara (Venedig). — 30. **Cossa,** Der Herbst. — 31. **Bellini,** Madonna m. den Bäumen (Venedig). — 32. **Brouwer,** Der Falschspieler (Dresden).

Berühmte Kunststätten

1. **Vom alten Rom** von **E. Petersen.** Kart. M. 3.—
2. **Venedig** von **H. Pauli.** Kart. M. 3.—
3. **Rom in der Renaissance** von **E. Steinmann.** Kart. M. 4.—
4. **Pompeji** von **R. Engelmann.** Kart. M. 3.—
5. **Nürnberg** von **P. J. Rée.** Kart. M. 4.—
6. **Paris** von **H. Riat.** Kart. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern** von **H. Hymans.** Kart. M. 3.—
8. **Prag** von **J. Neuwirth.** Kart. M. 4.—

Unter der Presse:

9. **Siena** von **L. M. Richter.** Kart. M. 4.—
10. **Ravenna** von **W. Goetz.** Kart. M. 3.—

Digitized by Google

Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Sechster Band

Die Blüte der Malerei in Holland

Erstes Buch.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erſtes Buch

Das neue Holland.
Das nationale Bildnis und das Gruppenbild (Frans Hals).
Rembrandt und die Seinen.

Digitized by Google

Zu den Abbildungen.

Dem größten Teile der Abbildungen nach Galeriegemälden, insbesondere den nach Gemälden der Galerien zu Amsterdam, Berlin, Brüssel, Dresden, Haag, Kassel, London, Wien (Liechtenstein) angefertigten, liegen mit Ausnahme der weiterhin angeführten photographische Aufnahmen der Firma Franz Hanfstaengl in München zu Grunde.

Außerdem wurden Photographien von folgenden Firmen benutzt:

Braun, Clément & Cie in Dornach: Fig. 24, 51, 52, 56, 59, 109.

J. Löwy in Wien: Fig. 77, 123, 167.

F. & O. Brockmann Nachf. in Dresden: Fig. 101, 115, 156.

Verlagsanstalt Fr. Bruckmann, A.-G., in München: Fig. 8, 67.

Die Bilder aus dem Gemeindemuseum im Haag ließ die Verlagshandlung eigens für ihre Zwecke photographieren.

Der Verwaltung des Dresdener Kupferstichkabinetts sei für reiche Unterstützung gebührender Dank gesagt.

Digitized by Google

Inhalt des ersten Buches.

1. Das neue Holland . . . . . S. 1—24.

Holland macht sich politisch und künstlerisch von den südlichen Niederlanden unabhängig 1. Die Malerei als selbständige Kunst 3. Blick auf die Architektur 3. Lieven de Key in Haarlem (und Leyden) 5. Das Neue Rathaus in Amsterdam 7. Das Volkstümliche der holländischen Kunst 7. Groß- und Kleinmalerei 8. Das Spezialistentum der Maler 9. Rembrandt und Frans Hals 9. Die Menge der Maler, ihr Wandern 10. Die einzelnen Städte als Kunstmittelpunkte: Rotterdam (Sorgh) 11. Dordrecht: die Familie Cuyp*), die Rembrandtianer Bol, Maes, Hoogstraten u. s. w. 12. Delft: Mierevelt, Adriaen van de Venne, die Rembrandtianer K. Fabritius und van der Meer 13. Haag: Ravesteyn, Uitenbroeck 13. Zugewanderte: Esaias van de Velde, Goyen, Adriaen van de Venne u. s. w. 15. Leyden: Goyen; Rembrandt 15. Don und die Feinmalerei; Jan Steen 16. Haarlem: Frans Hals und seine Schule 17. Die Haarlemer Landschafter und Figurenlandschafter 17. Pieter de Molyn 19. Haarlem und Amsterdam im Austausch 20. Amsterdam: italisierende Richtung in der Landschaft 21. Das nationale Bildnis in Amsterdam 22. Um 1670 Niedergang 23.

2. Das nationale Bildnis und das Gruppenbild (Frans Hals) S. 25—119.

Amsterdam, ältere Schützenbilder: Jakobsz 26. Tennissen, Barentsz 27. Ketel, van der Voort (das Lanzenbild) 28. Regentenbilder 30. Valckert 30. Elias und Thomas de Keyser 31. Bartholomeus van der Helst 37. Sein Verhältnis zu Frans Hals 38. Rembrandt kommt nach Amsterdam 43. Seine Anatomie und seine Nachtwache 44. Die zweite Anatomie und die Staalmeesters 46. Geänderte Richtung in der Amsterdamer Malerei (Laireſſe, van Loo) 48. Die Gemälde im Neuen Rathause 50. Santvoort und Moeyaert 50. Rembrandts Schüler Flinck und Bol als Bildnismaler 51. Nikolaas Maes 57. Johan de Neck, die Backer, Spilberg 58. Du Jardin 59. Ochtervelt 60. Troost 61.

Delft: Mierevelt 61. Haag: Ravesteyn 64. Van der Maes, Ceulen 66. Leyden: Joris van Schooten 66. Van den Tempel 68.

Haarlem 68. Ältere Richtung: Cornelisz 68. De Grebber 70. Frans Hals, sein Charakter 70. Seine fünf Schützenbilder in Haarlem 72. Blick auf Rembrandt und van Dyck 76. Drei Regentenstücke in Haarlem 78. Seine Privatbildnisse, die Stufen seiner Malerei 79. Seine Sittenbilder 89. Seine Schüler:

*) Anstatt Jakob Gerritsz ist S. 12, 37 und V, S. 140 versehentlich Jan Gerritsz gesetzt worden.

Digitized by Google

Soutman, Verspronck 94. Jan de Bray 96. Das Haarlemer Gesellschaftsbild: Pot 97. Dirck Hals, Codde, Duck, Palamedesz d. ä. 98. Der jüngere Palamedesz; Jan Miense Molenaer 100. Die Bauernmalerei: die Brüder Ostade 102. Nachahmer: Bega und Dusart 108.

Das vornehme Bildnis: Gerard Terborch 108. Seine Genrebilder 112. Sein Schüler Netscher 119.

3. Rembrandt und die Seinen . . . . . S. 120—240.

Rembrandt im Vergleich zu Rubens 120. Drei Elemente seiner Kunst 121. Chronologische Übersicht 122. Die alttestamentlichen Gegenstände 122. Lichtmalerei 123. Sein Lehrer Lastman 124. Rembrandts früheste Gemälde 124. Sein Simeon im Haag 126. Der Physiognomiker und der Radierer 126. Radierte Bildnisse (die Mutter u. a.) der Leydener Zeit 128. Gemalte Köpfe, Selbstporträts 129. Leydener Freunde und Schüler: Livens, Dou 129.

Übersiedlung nach Amsterdam 130. Bildnisse der ersten Zeit 132. Saskia 135. Ihre Bildnisse, die „Judenbraut" u. s. w. 137. Rembrandt mit Saskia 143. Selbstbildnisse dieses Zeitraums 144. Wenige bestellte Bildnisse Anderer zwischen 1635 und 1642 145. Anslo 148. Komponierte Bilder: Passionsszenen für den Statthalter 149. Radierungen: Verkündigung an die Hirten, Tod Mariä 152. Philosophenbilder im Louvre 152. Simsonbilder 153. Tobiasbilder 155. Rembrandt und die Italiener (Mad. della Sedia) 156. Susannabilder 157. Ganymed 158. Heilige Familie 159. Manoahs Opfer 160.

Rembrandts zweite Amsterdamer Periode (Saskias Tod im Jahr der „Nachtwache") 162. Hendrikje Stoffels 164. Titus 166. Bildnisse und Studienköpfe 168. Jan Six gemalt und radiert 170. Bruyningh 172. Admiralin Swartenhont 173. Bildnisradierungen 174. Rembrandt als Landschafter, Handzeichnungen 176. Radierungen 178. Gemälde 180. Biblische Gemälde (heil. Familien, Samariter, Emmaus u. s. w.) 182. Die großen Radierungen: das Hundertguldenblatt, Christus predigend, drei Kreuze u. s. w. 184. Die großen Gemälde von 1655 und 1656: Josef und Potiphar, Jakobs Segen 186.

Rembrandts dritte Amsterdamer Periode (der Vermögensverfall) 187. Selbstbildnisse dieser Zeit 190. Sein letzter Stil 192. Radierungen 194. Seine letzten Gemälde: Amsterdamer „Judenbraut", Braunschweiger Familienbild 196.

Rembrandts Vorgänger: Pynas 197. Bramer 198. Moeyaert 200. Rembrandt und Livens 202. Salomon Koninck 204. De Poorter 206. Rembrandts Schüler: Flinck und Bol als Historienmaler 206. Jan Victors 209. Gerbrand van den Eeckhout 210. Barent Fabritius 212. Nikolaas Maes als Genremaler 213. Hoogstraten, Aert de Gelder 218. Die Impressionisten: Karel Fabritius und der Delfter van der Meer 219. Pieter de Hooch 225. Esaias Bourfse 231. Nachahmer (Brel, Janssens, Koedyck) 233.

Rembrandts Vorgänger in der Landschaft: Herkules Seghers (farbig getönte Radierungen) 235. Roghman 237. Rembrandts Schüler Philips de Koninck 238 Rückblick auf die holländische Großmalerei 240.

Digitized by Google

Fig. 1. Amsterdam um 1640, Radierung von Rembrandt (B. 210).

I. Das neue Holland.

Die selbständige Malerei. Die Architektur (Lieven de Key). Das Volkstümliche dieser Kunst. Die Menge der Maler, ihr Wandern. Die einzelnen Städte. Rotterdam, Dordrecht, Delft, Haag, Leyden, Haarlem (die Landschaft; Molyn). Haarlem und Amsterdam (das nationale Bildnis).

Einst zu den Zeiten des Dirck Bouts oder der Romanisten Scorel und Lukas van Leyden erschien uns das künstlerische Holland beinahe wie eine Provinz der südlichen Niederlande, und noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sahen wir tüchtige holländische Maler nach Antwerpen und Brüssel ziehen, wo eine feinere Kultur herrschte, mehr Luxus und mehr Kunstbedürfnis zu finden war. Im 17. Jahrhundert hatte sich dies Verhältnis geändert: durch den spanischen Krieg, der die beiden Länder politisch von einander getrennt hatte, wurde auch ihre Kunst geschieden. Rubens stand im Dienste der spanischen Herrschaft, gegen die Holland das Schwert ziehen mußte. Die sieben nördlichen Provinzen, durch die Utrechter Union geeinigt, hatten sich 1581 von Spanien losgesagt und unter selbständige Statthalter aus dem Hause Oranien gestellt, Wilhelm den Schweiger und seine Söhne, den klugen Moritz, den regsamen, kriegstüchtigen Friedrich

Digitized by Google

Heinrich.*) Ein langer, unter Wechselfällen glücklich geführter Krieg, unterbrochen durch einen zwölfjährigen Waffenstillstand (1609—1621), brachte dem Lande neue Quellen des Reichtums, zu dem Heringsfang und dem Ostseehandel ein schier unermeßliches Kolonialgebiet, dazu eine kurze Seeherrschaft und eine überaus geachtete Stellung im europäischen Staatensystem. Das Glück stand auf der Höhe, als der Westfälische Friedensschluß die Selbständigkeit der Generalstaaten formell aussprach, ein Jahr nach dem Tode Friedrich Heinrichs. Dann begann es deutlich zu ebben. Was die Väter mit den Waffen erkämpft hatten, wußten die bequemer aufgewachsenen Söhne nicht zu behaupten. Ludwig XIV. fiel 1672 mit seinen Marschällen ein und warf die während der Seekriege vernachlässigte Landmacht nieder. Aber auch die Kriegsflotte war schon der englischen nicht mehr gewachsen, als noch die Tüchtigkeit der holländischen Mannschaft und ihrer großen Admirale siegreich war. Die einsichtigen Kaufherren hatten also über dem schönen Geschäft dessen notwendigsten Schutz verabsäumt, und als dann die Herrschaft zur See an England überging, gab zwar der Handel noch eine Weile seine angenehmen Prozente, daß aber Holland nicht mehr als Macht in Europa zählen konnte, war entschieden, ehe das Jahrhundert zu Ende ging.

Es hatte sein Heldenzeitalter gehabt, dieses kleine Land, als es zwei Weltmächte, Spanien und den Katholizismus, überwand und sie aus seinem Leben ausschaltete. Solche Zeiten politischer Kraftentfaltung pflegen auch eine erhöhte geistige Kultur mit sich zu führen. In Holland zeigt uns dies Jahrhundert eine in vielen Verzweigungen erfolgreich aufblühende Wissenschaft, eine höher gehaltene und eine durchaus volkstümliche Nationallitteratur und die glänzendste Erscheinung, die Kunst, das heißt eine Malerei, die unab-

*) Die Oranier.
Wilhelm der Schweiger † 1584
seit 1572 ständischer Oberbefehlshaber

Moritz † 1625 — Friedrich Heinrich † 1647
verm. mit Amalie von Solms † 1675
Wilhelm II. † 1650
verm. mit Maria von England † 1661
Wilhelm III. Statthalter 1672 (vorher Interregnum, Johan de Witt † 1672).
1689 König von England † 1702.

Digitized by Google

hängig ist von dem Vergangenen und von dem Fremden, und die auch selbständig geworden ist gegenüber den beiden anderen Künsten.

Die politische Trennung von Belgien gebot der romanischen Renaissance Einhalt, das reformierte Bekenntnis unterdrückte das Kirchenbild, und eine ereignisreiche nationale Geschichte sorgte für Inhalte, die ganz der Heimat angehörten. Die Gegenstände dieser Malerei sind die Landschaft, das Porträt und die Vorgänge des täglichen Lebens, das einheimische Sittenbild. So eng der Kreis beschrieben, so bescheiden manchmal der Stoff ist, so sehr hat sich die Fähigkeit des Ausdrucks gesteigert und das Reich des Malerischen erweitert. Welche Eroberungen liegen in einem schlichten holländischen Bildnis oder in dem Himmel und dem Wasser einer holländischen Landschaft für das selbständig gewordene Staffeleibild zu Tage! Die Holländer sind die Venezianer des Nordens. Die Malerei hat hier für sich allein alles zu sagen übernommen, sowohl an Erfindung als an Ausdruck. Die Skulptur fehlt zwar nicht völlig, sie geht als Holzschnitzerei sogar sehr in die Breite, aber der Malerei gegenüber ist sie eine niedere Nebengattung, handwerksmäßige Dekoration und Kleinkunst. An der klaren Ausgestaltung des Körperlichen, dem Prinzip der Plastik, und an der architektonischen Linie, die das Kunstbedürfnis der romanischen Völker beherrscht, hat der Geist dieses Volkes keine Freude gefunden.

Er hat sich auch eine Architektur geschaffen, und sie ist sogar sehr originell, aber mit der holländischen Malerei hat sie keinen Zusammenhang, sie geht ihre besonderen Wege. Das Architekturbild einer holländischen Stadt hat im ganzen nichts großartiges. Wer aus Belgien kommt, der vermißt hier vor allem die Pracht der gotischen Kathedralen und Rathäuser. Es giebt zwar alte Kirchen, die mit ihrem Raume sehr bedeutend wirken — beispielsweise ist die Große Kirche in Haarlem länger als irgend eine deutsche oder französische Kathedrale, beinahe so lang wie der Dom von Florenz —, aber die Form ist für unser an die klassische Gotik gewöhntes Auge immer irgendwie zu kurz gekommen, in dem Verhältnis der tragenden Teile zur Decke oder in dem fehlenden Gewölbe, und das Äußere ist schmucklos. Auch die Frührenaissance mit dem italienischen Ornament hat sich in Holland lange nicht so reich entfaltet wie in Belgien, und der Barock, der sich dann dort noch zuletzt gleichzeitig mit der Malerei des Rubens auch in der Architektur einfand, ist in Holland beinahe ausgeblieben. Die mit dem bloßen Anschauen nicht zufriedne Betrachtung hat für das alles zwei Gründe ermittelt: den holländischen Backstein und den Eigensinn des Mynheers, der das Neue nur bis an einen gewissen

Digitized by Google

Punkt mitmacht. Beide zuſammen haben zu einem echt nationalen Wohnhaus geführt. Mit ſeiner ſchmalen Front und dem aufgetreppten Giebel darüber, mit der von Hauſteinen eingefaßten und zuweilen auch noch ſchichtweiſe quer durchzognen Ziegelwand und den einfachen Ornamenten, die ſich in Bändern und Linien wie Metallbeſchlag an die Flächen legen, hat dieſes Haus zwar kaum noch etwas an ſich von der Renaiſſance Italiens, nach der man es zu benennen pflegt, aber es entſprach nicht nur den Bedürfniſſen

Fig. 2. Holländiſche Gracht, von van der Heyden. Amſterdam (Nr. 494).

ſeiner Menſchen ſo ſehr, daß es weiter oſtwärts wanderte und ſich einen Teil von Deutſchland eroberte, ſondern es hat auch wie alles natürlich vernünftige ſeine eigne Schönheit. Eine Reihe derartiger Häuſer vor einer mit Bäumen beſtandnen Gracht, einigermaßen reich ausgeführt und gut gehalten, macht ohne Frage ein originelles Stadtbild. Drei Architekturmaler, die Brüder Berckheyde in Haarlem und der Amſterdamer Jan van der Heyden, haben ſich den Reiz ſolcher Anblicke nicht entgehen laſſen (Fig. 2).

Zu Monumentalbauten eignet ſich dieſer Stil nicht, denn er hat keine

Digitized by Google

Mittel, große Flächen in Gruppen zu teilen. Das beste, was sich damit in größerm Maßstabe erreichen ließ, finden wir in Haarlem, wo Lieven de Key seit 1593 Stadtbaumeister war, ein Künstler von ausgesprochenem Talent und einer lebhaften Empfindung für das Einheimische. Er stammte aus Gent, kam aber nach Haarlem aus London, wohin er schon als Kind mit seinen Eltern gegangen war. Sein berühmtes, 1603 vollendetes Schlachthaus am Großen Markt ist nicht bloß ein vergrößertes Wohnhaus, sondern ein schon durch sein Portal charakterisiertes öffentliches Gebäude; die ganze Fassade hat Raumverhältnisse, auf die man das Wort Schön wird anwenden dürfen, und im Zierwerk ist alles Fremdländische und Antike, was die italienische Renaissance nach Belgien hereingebracht hatte, beseitigt und durch Formen ersetzt, die dem einheimischen Material angepaßt sind (Fig. 3). Kurz vorher war nach seinem Entwurf auch in Leyden das Rheinländische Gemeindehaus errichtet worden (1598), ein Giebelbau von ähnlichem Charakter. Aber ein in Zeichnungen erhaltnes, zurückgelegtes Projekt zeigt uns einen noch schönern Bau, reicher und in den Zierformen ganz der holländischen Art entsprechend, höchst originell; er würde in seiner Ausführung das Haarlemer Schlachthaus durch die echt nationale Schönheit seiner Fassade noch übertroffen haben. Damals erhielt auch das alte Rathaus in Leyden eine neue, ganz in Sandstein ausgeführte Fassade (1597). Eine Prunkkulisse mit drei Giebeln, unter dem mittleren liegt eine Freitreppe. Die Gliederung hat neben einheimischen Bestandteilen so viel antik-italienisches, Pilaster, Halbsäulen und einzelne Ornamente, auch konsolförmige Pilaster und Balustraden, und sie ist so überreich, daß wir hier eine ganz andre Sprache vernehmen. Zwei noch erhaltene Entwürfe gingen der Ausführung voraus, jedenfalls wollte man hier in Leyden etwas ganz anderes, als was man gleichzeitig in Haarlem für schön hielt, und es läßt sich nicht nachweisen, daß Lieven de Key etwas dazu beigetragen habe. In Haarlem giebt es noch verschiedene Gebäude von ihm, die Stadtwage (1598) von schwerem Gefüge und noch antikisierend, und den für unsere Vorstellungen von Kirchenarchitektur eigentümlichen, krausen Turm der Annenkirche von 1613 (das Schiff rührt nicht mehr von ihm her). Wer diesen näher ansieht, findet denselben konsequenten Ausdruck mit einheimischen Formen, wie am Schlachthaus. Es ist klar, daß Lieven de Key als geistige Kraft hinter der Haarlemer Privatarchitektur der nächsten Jahrzehnte gestanden hat. Er ist der originellste holländische Baumeister, weil er sich von der italienischen Formensprache unabhängig gemacht hat. Er ist so national wie Frans Hals, und doch hat seine Kunst mit der Malerei

Digitized by Google

Fig. 3. Das Schlachthaus zu Haarlem, von Lieven de Key.

Digitized by Google

seiner Haarlemer Zeitgenossen keinen weiteren Zusammenhang, als daß einige von ihnen in ihren Stadtansichten Häuser malen, wie er sie gebaut hat oder gebaut haben würde. Was das sagen will, lehrt ein Blick auf Belgien. Cornelis Floris, der Erbauer des Antwerpener Rathauses (1565) und andrer Werke, die auf noch reichere Weise verziert sind als dieses, war eines Bildhauers Sohn und der Bruder eines Malers. Der Maler Rubens gehört zu den Erfindern der Barockarchitektur.

Wie man um diese Zeit in den einzelnen holländischen Städten weiter gebaut hat, kann uns hier nicht beschäftigen. Einmal aber fanden sich die drei Künste auf merkwürdige Weise zusammen. Als Amsterdam nach dem großen Kriege sein neues prächtiges Rathaus, den jetzigen Königspalast, bekam (1648—1655), wählte man weder den nationalen Stil, noch den Barock, sondern den nüchternen, an die italienische Renaissance angelehnten Klassizismus des Jakob van Kampen, die Skulpturausstattung lieferte Rubens Schüler Quellinus, und für die malerische Dekoration berief man hauptsächlich Schüler und Genossen von Rembrandt, die sich freilich inzwischen von der Weise ihres Meisters recht weit entfernt hatten. Das war der Stolz des neuen Amsterdams. Wir geben die Fassade auf einer der vielen Architekturansichten von Gerrit Berckheyde (Fig. 4).

Die Bilder Govert Flincks und Ferdinand Bols in dem Amsterdamer Rathause bedeuten für die holländische Malerei schon den Verfall; auf solche Leistungen war sie nicht eingerichtet. Als Amalie von Solms kurz vorher der Kunst eine geradezu höfische Aufgabe stellte (im Busch bei Haag, V, S. 133), wandte sie sich zunächst nach Antwerpen, wo diese auf die italienische Renaissance zurückgehende große Dekoration noch zu haben war. In Holland entsprach ihr als Großmalerei das zum Gruppenbild der Schützen und Regenten erweiterte Porträt, eine Kunst, die ganz auf dem Bürgertum beruhte. Die Statthalter waren keine Monarchen, ihre Hofhaltung war bescheiden, und ihrem Willen standen mehr als einmal erfolgreich die „Staaten" entgegen, das Patriziat der einzelnen großen Städte unter seinen jeweiligen Machthabern. Moritz von Oranien hatte noch Oldenbarneveld bezwingen können (1619), aber nach Wilhelms II. Tode (1650) wurde die Statthalterwürde abgeschafft, und bis auf Wilhelm III. (1672) regierte thatsächlich der Ratspensionär von Holland Johan de Witt. Wie der holländischen Kunst die großen Gönnerschaften fehlten, die in Rubens

Digitized by Google

Heimatlande wirksam waren, die Kirche und das vornehme Spaniertum, so konnte sich auch der einheimische Adel bei der starken demokratischen Unterströmung nicht zu einer besonderen Gesellschaftsklasse auswachsen, denn mehr als der Stand bedeutete für diese Kreise der Reichtum, der ganz auf dem Handel beruhte, nnd der Handel ist niemals feudal. In der holländischen Malerei blieb also das Element der sogenannten Vornehmheit aus, das wir in der Kunst der südlichen Niederlande nicht bloß bei Rubens finden.

Fig. 4. Der Damm mit dem neuen Rathause, von Gerrit Berckheyde. Amsterdam (Nr. 104).

Das Schützen- und Regentenstück, die Historienmalerei der Holländer, hat in der Kunst die Führung. Die einheimische Landschaft und das Sittenbild, ihrem Stil nach Kleinkunst, sind ebenfalls mit dem Bürgerhause verbunden, und wenn sich das Genrebild allmählich verfeinert und zum Kabinettsstück verändert, so folgt es nur der zunehmenden Verfeinerung des bürgerlichen Lebens überhaupt, ohne darum höfisch zu werden, und andrerseits bleibt diese ganze Kleinkunst in ihrem Stil von der Großmalerei deutlich geschieden.

Digitized by Google

Diese Trennung der Gattungen und eine damit verbundene persönliche Arbeitsteilung sind für die holländische Malerei bezeichnend. In Italien zur Zeit der Renaissance malte ein Maler alles, was in dem damaligen Vorstellungskreise lag, und unter Umständen war er noch dazu Bildhauer und Baumeister. Noch Rubens hat etwas von dieser Vielseitigkeit. Die Holländer sind Spezialisten. Der eine malt Bildnisse, der andere Landschaften, ein dritter Genrebilder. Die Landschafter lassen sich ihre Staffage von befreundeten Figurenmalern einsetzen, nur einzelne verstehen sich auf beides, wie Wouwerman, Albert Cuyp, Berchem und Adriaen van de Velde mit ihrer „Figurenlandschaft". Daß ein Genremaler zugleich porträtiert, ist nicht das Gewöhnliche, und wenn ein Porträtist wie Terborch auch Sittenbilder malt, so macht er beinahe eine Ausnahme. Ganz für sich steht Rembrandt; er kann alles, ein Dynast im Reiche der Maler. Wenn dem holländischen Schützenstücke noch etwas fehlt, um Historienmalerei im höchsten Sinne zu sein, er würde dies gefunden und gegeben haben, hätte man es nicht bei dem einen Auftrag bewenden lassen, aus dem die unverstandene „Nachtwache" hervorging. Statt der überflüssig gewordenen Kirchentafel schenkte er seinem Volke ein erbauliches biblisches Hausbild, welches für uns die Eigenschaften einer großen Historienmalerei haben kann, ohne daß der Umfang etwas dabei entscheidet. Mit dem kleinsten Format, in dem er sich mit Vorliebe ergeht, kann er groß wirken, und Kleinmeister im Sinne einer nachdrücklichen Einzelausführung ist er als Maler überhaupt nicht, höchstens in der Radierung. Darum läßt man seinem Werke gegenüber die Scheidung in Groß- und Kleinmalerei am besten fallen; Rembrandt ist Rembrandt. Auch darin steht er allein, daß er das Beste für sich, zu seinem Behagen und aus künstlerischem Bedürfnis schuf, und daß dieses nicht immer das äußerlich vollendete ist; seiner Zeit verdankte er nicht viel, denn sie förderte ihn nicht, weil sie ihn nicht verstand. Aber er ist der einzige unter allen holländischen Malern, den wir genial nennen; die anderen können uns höchstens in einzelnen Bildern so erscheinen. Wir fühlen also, daß er innerlich mehr ist als sie. Frans Hals, der wohl jedem zunächst einfallen wird, befindet sich in der Gruppe der nationalen Porträtisten als einer von mehreren, allerdings als der größte. Aber Thomas de Keyser, Elias und Bartholomeus van der Helst kommen ihm doch recht nahe, so nahe, daß manchmal Bilder der letzten beiden mit den seinen verwechselt worden sind. Rembrandt also bildet eine Abteilung für sich. Er und seine Schule, denn er hat ganz sein eigenes Gepräge, höchstens könnte er einmal mit einem seiner Schüler

Digitized by Google

verwechselt werden, und er ist auch der einzige, der eine wirkliche Schule hat, in der viele etwas bedeuten. Andere haben nur einzelne Schüler gehabt, die für sich etwas sind. Keiner hat einen solchen Einfluß ausgeübt wie er, auf Künstler der verschiedensten Zweige: Historienmaler, Porträtisten, Genredarsteller, Landschafter. Die meisten waren Spezialisten in einer Gattung, einzelne aber erinnern uns noch ein wenig an die Vielseitigkeit des Meisters.

Wunderbar charakteristisch für das neue Holland ist nun, zumal bei dem bescheidenen Umfang des Landes, diese ungeheure Zahl seiner Maler. Gehen

Fig. 5. Auf dem Gemüsemarkt zu Rotterdam, von Sorgh. Amsterdam.

wir hinab bis zu den geringsten, die unsere Kunstgeschichten gar nicht mehr aufzuführen pflegen, und nehmen wir noch die hinzu, deren Namen sich nur in den Aufzeichnungen der Gildenbücher und Kirchenregister erhalten haben, so möchte man meinen, fast jeder Holländer hätte einmal den Pinsel in die Hand genommen. Auf der obersten Stufe finden wir nicht so viele wie in dem großen Italien, aber schon auf der mittleren eher mehr als weniger, soweit der Vergleich zulässig ist. Während in Belgien hauptsächlich Antwerpen und Brüssel die Produktion an sich ziehen, verteilt sich diese in Holland auf viele Städte, aber sie liegen nahe bei einander, und die Künstler

Digitized by Google

wandern und wechseln ihren Aufenthalt, so daß die einzelne Stadt als Mittelpunkt und Grundlage einer besonderen Kunst nicht die Bedeutung haben kann wie die größeren zusammenhängenden Landschaftsgebiete Italiens, deren jedes seiner Kunst einen festen und auch nach dem Ortswechsel des Künstlers noch erkennbaren Charakter aufprägt. Die italienischen Landschaften waren durch Stammesunterschiede und eine lange Sondergeschichte auch in ihrer Kultur gegeneinander abgegrenzt: die holländischen Städte sind Gründungen eines wesentlich gleichartigen Volkes. So bedeutet also hier der Meister, in dessen Schule sich ein Maler begiebt, oder die Gattung, die er sich erwählt hat, im allgemeinen mehr als die Stadt, in der er geboren ist, oder in der er vielleicht zufällig seinen Aufenthalt nehmen muß. Bei den meisten Schülern Rembrandts fragen wir nicht mehr nach ihrer Ortsherkunft, weil sie sich nicht in ihrer Kunst ausdrückt. Rembrandt in Amsterdam und Bartholomeus van der Helst geben uns eine ganz verschiedene Erscheinung, auch wenn sie gleichzeitig dieselben Gegenstände, Amsterdamer Menschen, malen. Wenn demnach keine holländische Schule oder Gruppe einen streng lokalen Charakter hat, weil dafür die Wirkung von Person zu Person zu stark war, so zeigt uns doch das Kunstleben einiger Städte gewisse Gemeinsamkeiten, die wenigstens zum teil auch mit der Naturgrundlage und der Landschaft des Orts zusammenhängen.

Die Städte, die an der Entwicklung der neuen Malerei teilnehmen, liegen sämtlich in dem schmalen Küstengebiet der alten Provinz Holland, von Süden nach Norden gezählt sind es Dordrecht, Rotterdam, Delft, Haag, Leyden, Haarlem und Amsterdam. Das landeinwärts gelegene Utrecht pflegt Richtungen der älteren Zeit weiter, Mythologie, italienische Landschaft und gewisse Ansätze zur Großmalerei, die dann auch in dem übrigen Holland kümmerlich weiter kommen. Die anderen Städte des Binnenlandes haben wohl einzelne Maler hervorgebracht, aber sie sind keine Kunstmittelpunkte, wenn man nicht Deventer dahin rechnen will, weil hier Terborch sich 1655 niederließ und sein Leben beschloß.

Rotterdam, die Stadt der Reeder und Handelsleute, hat nur einen originellen Künstler aufzuweisen, Hendrik Sorgh († 1670) mit seinen anschaulichen, gut gezeichneten Fisch- und Gemüsemärkten, in denen der Ortsgeist lebendig ist; seine Bilder in Amsterdam (Fig. 5), Kassel und Dresden lehren ihn zur Genüge kennen, denn er ist bei aller Tüchtigkeit doch kein vielseitiger Künstler. Außerdem erwarb hier der Spätling Adriaen van der Werff

Digitized by Google

(† 1722) großen Ruhm mit der feinen, glänzenden Technik seiner bald historisch-mythologisch, bald porträtartig gehaltenen Genredarstellungen; sie könnten aber auch ebensogut in irgend einer anderen Stadt gemalt sein.

In Dordrecht lebt die Künstlerfamilie Cuyp, zwei Söhne eines Glasmalers, Jan Gerritsz, ein tüchtiger Porträtist der einheimischen Richtung, und Benjamin Gerritsz, der kleine, beinahe karikierte biblische Szenen in Anlehnung an Rembrandt liefert. Des ersten Sohn ist Albert, der berühmte Figurenlandschafter, der wie keiner bis dahin die Wirkung des Sonnenlichts im Freien auszudrücken wußte. Seine Motive suchte er auch anderwärts,

Fig. 6. Dordrecht, von Goyen. Brüssel.

denn er muß viel gereist sein, aber er blieb doch seiner Heimatstadt erhalten. Andere, die sich Ruf erworben haben, gingen von hier aus früh zu Rembrandt nach Amsterdam: Ferdinand Bol, Nikolaas Maes, Samuel van Hoogstraten; dieser kehrte nach Dordrecht zurück, und wie er machte es dann sein Schüler Aert de Gelder, der noch 1665, als Rembrandt schon ein alter Mann war, nach Amsterdam wallfahrtete. Die Dordrechter ziehen also dem Lichte nach und mit Ausnahme Albert Cuyps alle zu Rembrandt, dessen Einfluß hier mehr bedeutet als das Einheimische. Die Ortskunst beruht auf Albert Cuyp und seinem Vater. Er und sein älterer Freund Jan van

Digitized by Google

Goyen aus Leyden führen uns auf ihren Bildern oft Dordrecht oder dessen Umgebungen vor. Unsere Abbildung giebt eine mehrfach wiederholte Stadtansicht Goyens, die um den für ihn ungewöhnlich hohen Preis von 32 000 Franken aus der Sammlung Wilson in das Brüsseler Museum gekommen ist (Fig. 6). Er hat sie in dem blonden Ton seiner mittleren Zeit 1644 gemalt, dann aber wieder vorgenommen und erst 1655 vollendet; wir finden beide Jahrzahlen auf dem Bilde und außerdem noch die Bezeichnung A. Cuyps, der also in diese Ansicht seiner Vaterstadt die Figuren einsetzte.

In Delft wurde zeitweilig Hof gehalten, schon unter Wilhelm dem Schweiger, der hier seinen Tod fand (1584). Der angesehene Bildnismaler Mierevelt, der sämtliche Oranier gemalt hat, auch den Schweiger, diesen aber nicht mehr nach dem Leben, da er selbst erst 1567 geboren wurde, — blieb dauernd hier, wo er volle Beschäftigung fand; nur vorübergehend hielt er sich im Haag auf. Sein Vortrag ist trocken und scharf, altertümlich mehr gezeichnet als malerisch, und ähnlich sind auch die Porträts seines beinahe gleichaltrigen Utrechter Schülers Moreelse, der dann in seine Heimat zurückkehrte. Nimmt man hierzu die geistreich und spitz wie mit der Nadel umrissenen kleinen Figuren des Adriaen van de Venne, der erst nach seiner Übersiedelung in den Haag (1625) breit und nachlässig wurde, und aus der nächsten Zeit etwa noch die klar gezeichneten Gesellschaftsszenen des älteren Palamedesz und die Soldatenbilder seines Bruders, so darf man vielleicht die Richtung auf das Deutliche, Scharfe und Feine als einen Grundzug der Delfter annehmen. Aber sie haben auch Sinn für Farbe und Licht, und es war von Belang für die Malerei, daß hier um 1640 ein ganz neuer Kunstzweig aufblühte, die bemalte Fayence. Und nun kommen Rembrandts Anregungen. Der frühverstorbene Karel Fabritius bringt sie aus Amsterdam um 1650 mit in seine Heimat zurück und überträgt sie auf seinen Schüler, den Delfter van der Meer († 1675), dessen mit Sonnenlicht getränkte Farben uns noch heute eine Erscheinung ganz für sich sind (Fig. 7).

Die Residenzstadt Haag hat als größten Porträtmaler ihren Ravesteyn, der nur wenige Jahre jünger als Mierevelt diesen hoch überragt, und außerdem verschiedene Mitglieder der Familie Mytens, sonst aber nicht viele eingeborene Künstler. Zu diesen gehört Moses Uitenbroeck, der 1620 aus Italien zurückgekehrt war, in die Gilde eintrat und 1627 sogar Dekan wurde; er malte gerade in diesen Jahren seine kleine Mythologien in Elsheimers Geschmack oder Landschaften mit biblischer Staffage. Sodann zeigen uns von seinen über fünfzig Radierungen die früheren einmal Helldunkel-

Digitized by Google

wirkungen noch vor Rembrandt, z. B. die Tobiasblätter von 1620 und 1621, und andrerseits im Stoff und im Vortrag vielerlei, was auf Claude und Pouſſin vorbereitet: antike Tempel und Ruinen, Viehherden unter italieniſchem Himmel, arkadiſches Hirtentum. Er galt alſo etwas in ſeiner Vaterſtadt mit dieſen Sächelchen und durfte ſeine Bilder ſpäter auch noch größer und gröber malen (wie denn auch ſeine Radierungen derber werden,

Fig. 7. Delft vom Rotterdamer Kanal aus geſehen, von van der Meer van Delft. Haag.

z. B. Abrahams Opfer, das unvermeidliche, von 1646, zwei Jahre vor ſeinem Tode), wogegen Abraham van Beyeren froh ſein mußte, wenn er mit ſeinen heute hochgeſchätzten Stillleben (aus Fiſchen, Gläſern, Metallgeräten aufgebaut) Handwerkerrechnungen bezahlen konnte; er war ſeit 1640 Gildenmeiſter und ging bald nach 1660 weiter von Ort zu Ort. Von außen zog die Stadt mit ihrem reichen Fremdenverkehr mancherlei Kräfte an ſich. Zunächſt drei der wichtigſten älteren Meiſter in Landſchaften und kleinen Figuren. Schon 1618 war der Amſterdamer Eſaias van de Velde ge-

Digitized by Google

kommen, der 1630 hier starb, erst vierzigjährig, 1634 kam Jan van Goyen aus Leyden und beschloß hier sein Leben (1656), und von 1625 bis an seinen Tod 1661 malte hier der Delfter Adriaen van de Venne. Dieser Kunststufe entspricht als Architekturmaler Bartholomeus van Bassen, dessen Geburtsort nicht bekannt ist; er hatte in Delft gelebt und kam 1622 nach dem Haag, wo er 1652 starb; solange Esaias van de Velde lebte, setzte dieser ihm die Figuren in seine Innenansichten von Kirchen und Patrizierhäusern. Wir wissen, daß Goyen keine guten Geschäfte machte, sondern in Häusern und Blumenzwiebeln spekulieren mußte, während der Utrechter Gerard van Honthorst hier (1637—1652) neben einem Ravesteyn porträtieren durfte, gefühllos hingestrichene Historien, die man für großartig ansah, lieferte und dann als reicher Mann in seine Heimat zurückkehrte. Ganz kurz (1649—1652) lebte hier auch Paul Potter, der es nirgends lange aushielt, und in einer späteren Zeit finden wir dann noch, so recht an seinem Platze, seit 1661 den eleganten Bildnis- und Genremaler Kaspar Netscher, Terborchs Schüler, der hier Diplomaten und Prinzen porträtieren konnte und denen, die es nicht waren, etwas von ihrem Schein abzugeben verstand († 1684). Aus der klassischen Zeit der holländischen Malerei giebt es nur eine Ansicht vom Haag, das Kolossalbild im dortigen Gemeindemuseum, das Goyen 1651 für die Stadt malte, von dem sich aber leider keine Abbildung beschaffen läßt.

Einen eigentümlichen Zuschnitt hat das Kunstleben in Leyden. In einer Flußlandschaft von 1643 giebt uns Goyen einen Blick auf seine Vaterstadt, die wir an dem Turme ihrer Pankratiuskirche erkennen (München; Fig. 8). Die Stadt hatte hervorragend am spanischen Kriege teilgenommen, sie hatte eine schwere Belagerung standhaft ausgehalten (1573/74) und war zum Lohn dafür mit einer Universität beschenkt worden. Das alles scheint eine ernstere Richtung in Aussicht zu stellen. Um 1600 war der Ort volkreich und wohlhabend, wie seine Raumanlage und die einzelnen Bauwerke zeigen, und er hat seine Schützenbilder wie Haarlem, Haag und Amsterdam, wenn auch Joris van Schooten künstlerisch viel tiefer steht als Frans Hals, Ravesteyn oder Thomas de Keyser. Von den akademischen Interessen haben eine Zeitlang jedenfalls die der Theologen am meisten das Leben der Stadt in Anspruch genommen, so lange noch für die freiere Auffassung der calvinischen Lehre gekämpft werden mußte. Als Rembrandt Leyden verließ und nach Amsterdam übersiedelte (1631), waren die Neuerer, die Remonstranten, staatlich anerkannt, und in dem nunmehr hervortretenden Genrebilde, der neuen

Digitized by Google

künstlerischen Spezialität von Leyden, merkt man von diesen Streitigkeiten nichts mehr. An das, was die anderen Fakultäten treiben, wird man nur gelegentlich erinnert: eine besondere Art des Stilllebens mit einem Totenkopf mahnt an die irdische Vergänglichkeit, die „Vanitas", öfter finden wir auch Ärzte und Marktschreier dargestellt, und in die Fensterbrüstungen der Dou und Mieris sehen wir bisweilen ein antikes Relief eingelassen, die Lust der Altertumsforscher. Wesentlicher ist zweierlei. Zuerst das Kleinkünstlerische, die Feinmalerei, die schon an dem Landschafter Goyen bemerkbar ist,

Fig. 8. Blick auf Leyden, von Goyen. München.

die sich aber dann vollkommen in Gerard Dou und seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern ausspricht, den beiden Mieris, Tol, Gaesbeeck, Slingelandt, weniger in Brekelenkam, die alle in Leyden bleiben, auch in Metsu, der später (um 1654) nach Amsterdam geht, und zuletzt noch in Schalcken, der von Ort zu Ort zieht, und in manchem anderen. Diese Richtung bleibt für die Leydener charakteristisch; Rembrandt, Dous Lehrer, schlägt in Amsterdam andere Wege ein. Das zweite Wahrzeichen der Leydener Kunst ist die Charaktermalerei Jan Steens, der hier geboren wurde und starb und der mit seiner Auffassung ganz von seiner Vaterstadt abhängt, wenn er auch dazwischen im Haag und in Haarlem lebte. Er gab dem holländischen Sitten-

Digitized by Google

bilde einen ganz neuen, interessanteren Inhalt und einen lebendigen, oft sehr kräftigen Ausdruck. Bei all seinem burlesken Wesen hatte er doch originelle Gedanken und eine tiefere natürliche Bildung als seine bloß malenden feineren Kollegen; man muß bei ihm an einen Vorgänger denken, den er ebensogut gekannt haben wird wie wir, Lukas van Leyden. Der alte Ortsgeist wird also wieder lebendig.

Am meisten Ortsfarbe haben die Maler von Haarlem, der Stadt, die mit ihren baumbeschatteten Wasserläufen und ihrem Blumenreichtum uns noch heute wohl das anmutigste Ortsbild von ganz Holland giebt. Sie hatte im spanischen Kriege furchtbar gelitten. Nach langer Belagerung 1573 erobert und verwüstet, wurde sie bald darauf noch durch einen großen Brand heimgesucht, in dem auch köstliche Werke einer älteren Malerei (von Dirck Bouts, Albert Ouwater und Geertgen van Sint Jans; III, S. 49) zu Grunde gegangen sind. In dem neuen Jahrhundert blühte Haarlem schnell wieder auf, 1622 hatte es schon 40 000 Einwohner, also zwei Drittel der heutigen Zahl. Das neue Leben führte eine neue Kunst mit sich, die nicht an die frühere Heiligenmalerei anknüpfte, sondern ganz in den Anregungen der Gegenwart stand. Die Führung hat Frans Hals, der von zahlreichen Schülern umgeben das nationale Bildnis auf die höchste Stufe erhebt. Dabei findet ein lebhafter Austausch von Anregungen und Leistungen mit dem benachbarten Amsterdam statt, aber die Hauptmeister dort und hier bleiben ihrer Heimat erhalten. Das Schützen- und Regentenstück, das im allgemeineren Sinne sogenannte Gesellschaftsbild, das Bauernbild (hauptsächlich der Brüder Ostade), endlich das Einzelporträt hängen eng zusammen, sie bilden das eine große Gebiet der Haarlemer Malerei, das wir im nächsten Kapitel zu betrachten haben werden.

Das andere ist die Landschaft, die hier — am frühesten in Holland — um 1620 neu ersteht. Ohne die vlämischen Lehrmeister oder die Anregungen Elsheimers wird jetzt gemalt, was vor Augen liegt. Es entstehen Salomon van Ruysdaels Kanäle, die Haarlemer Bleichen und die Dünen von Overveen seines Neffen Jakob, Jan Wynants Sandwege mit ihrem blaugrünen Flechtenmoos und dem kümmerlichen Knickholz. Das alles ist reine Natur, und hier erst begreifen wir auch, was der glänzende Pferdemaler Philips Wouwerman (er ist ja Figurenlandschafter) mit seinem Terrain ausdrücken will, dessen Grundlage fast immer die Dünengegend von Haarlem ist. Unmittelbarer und ohne künstlerische Erhöhung giebt diese Natur sein jüngerer Bruder Jan wieder. Viele andere malen Wiesen, Wald und Wasser in Jakob van

Digitized by Google

Ruisdaels Weise, auch wenn sie älter sind als dieser: Cornelis Vroom, der Sohn des Marinemalers, Cornelis Decker, Dubois, Rombouts, Roelof de Vries, Klaas Molenaer, Jan van der Meer van Haarlem, tüchtige Künstler, die alle keine Stilisten sein wollen. Ganz zuletzt hat dann noch das Haarlemer Holz manchmal dem Amsterdamer Hobbema als Studienplatz gedient, dem letzten bedeutenden holländischen Landschafter († 1709); er hatte bei

Fig. 9. Der Sandweg, von Molyn. Braunschweig.

Jakob van Ruisdael, der von Haarlem nach Amsterdam gezogen war, gelernt und suchte bisweilen die Heimat seines Lehrers auf, um nach der Natur zu malen.

Man wüßte gern, wie Haarlem zu dieser Richtung gekommen ist. Ob allein durch die Gunst des Orts, den anmutigen Wechsel seiner reizvollen Umgebung und die Nähe der See, die auch den Himmel und die Wolkenbildung reicher und lebendiger macht? Eine ausgesprochene persönliche Begabung für diese Gattung findet sich unter den Älteren, die bald nach 1600 erwachsen waren, so viel wir sehen, nur bei einem: Pieter de Molyn, der 1616 in die Lukasgilde eintrat und 1661 starb. Er galt in den Haarlemer Künstlerkreisen viel, was uns heute nach seinen etwa 25 erhaltenen

Digitized by Google

Bildern nicht mehr ganz leicht zu verstehen sein wird. Wir nehmen, was wir über ihn zu sagen haben, an dieser Stelle vorweg, um die anderen Haarlemer Landschafter später innerhalb ihrer Gattung im zweiten Buche zu betrachten. Die frühesten datierten Werke Molyns sind eine kleine nächtliche Marktszene mit einem Feuerwerk in Brüssel (1625), eine sandige Anhöhe mit etlichen Bäumen in Braunschweig (1626; Fig. 9) und die Plünderung eines in Brand gesteckten Dorfes in Haarlem (1630), alles Bilder von geringem Umfange, mit lebendig gezeichneten Figuren, aber ohne eine spezifische Landschaftsstimmung. Ungefähr also das, was wir auch bei dem Amsterdamer Esaias van de Velde finden, der von 1610 bis 1618 hier lebte. Um 1616 kam dann auch Goyen aus Leyden auf kurze Zeit und arbeitete unter Esaias und wahrscheinlich auch unter Molyns Einfluß, in der reinen Landschaft hat er dann später beide weit überholt. In Molyns Bildern machen die Figuren immer Eindruck, gerade wie bei Pieter de Laer, wenn sie auch manchmal verzeichnet und namentlich seine Pferde oft geradezu klobig sind. Seine Motive sind nicht mannigfach; eine nach ihm gestochene Folge von Monatsbildern zeigt uns zwölfmal eine im Aufbau beinahe gleiche Landschaft. Er giebt immer Ausschnitte aus der Heimat, gute Bäume, gewöhnlich eine diagonal ansteigende Komposition und recht viel Lokalfarbe: blauen Himmel, weiße Wolken und grüne Vegetation neben bräunlich getöntem Erdreich. Nichts poetisches, aber viel Charakteristik und auch Gefühl für Farbe. Seine Stärke liegt in dem kleinen Format und einer sorgfältigen Ausführung, von der er allmählich zu einem breiteren Vortrag übergeht, ohne nachlässig zu werden. So auf seinem spätesten Bilde, einem an Bauernhäusern vorüberführenden Wege mit viel Himmel und kleinen Figuren (1600, Stockholm, Nedin). Auch der hier abgebildete Halt vor einem Wirtshause (Wien, Akademie; Fig. 10) gehört seiner späteren Zeit an. Die Figuren treten stark hervor, aber auch das Landschaftliche kommt zu seinem Recht, und in der Farbenwirkung ist dies eins seiner besten Werke. Am deutlichsten aber spricht sich vielleicht seine feste, rationelle Art in der bloßen Zeichnung aus; dafür hatte er schon zu seiner Zeit Ruf. Eine Folge von vier kleinen Radierungen von 1626, also sehr früh, das einzige was er gestochen hat, zeigt, wie viel er mit wenigen sicher hingesetzten Strichen ausdrücken kann. Die Landschaft ist in der Vegetation nur konventionell wiedergegeben, aber das Terrain ist vollkommen klar, und die Figuren sind meisterlich vor die freie Luft gestellt (Fig. 11).

Auch Everdingen, der den Lehrjahren entwachsen und schon in Nor-

Digitized by Google

wegen geweſen war, lernte noch von Molyn, er kam 1645 und blieb bis zu ſeiner Überſiedelung nach Amſterdam 1652. Der älteſte Einheimiſche von Bedeutung, den wir hinreichend kennen, Salomon van Ruysdael tritt erſt 1623 in die Gilde ein, alſo nach Molyn, ſo daß dieſem in der Unterweiſung der Haarlemer Landſchafter das Hauptverdienſt zuſtehen wird. Molyn war ein Schüler von Frans Hals, an dem freilich wir keine große Neigung

Fig. 10. Halt vor dem Wirtshauſe, von Molyn. Wien, Akademie.

für die Landſchaft mehr feſtſtellen können, aber er verſtand ſich auch darauf und er wird ſeinen Einfluß geübt haben wie in anderen Gattungen bis auf die Architektur (der Brüder Berckheyde) und auf das Stillleben (Heda, Pieter Klaasz) hinab.

Frans Hals und Pieter de Molyn blieben immer in Haarlem, ebenſo der jüngere hoch gefeierte Wouwerman, der ſehr viel Geld einnahm, ferner die beiden Oſtade und Salomon van Ruysdael, der wenigſtens ſein gutes Auskommen hatte. Sein großer Neffe Jakob war noch nicht dreißig Jahre alt, da zog er ſchon nach Amſterdam (1655) und malte nicht mehr Haarlemer

Digitized by Google

Flachlandschaften, er mußte in seinen Gegenständen mannigfaltiger werden und suchte sich seine Motive auf Studienreisen bis jenseits der deutschen Grenze zusammen. Aber es half ihm alles nichts. Während Everdingens norwegische Gebirgsansichten und Wasserfälle, die uns heute langweilen, begehrt und bezahlt wurden, konnte der größte holländische Landschafter in der ersten Stadt Hollands verhungern, und schließlich kehrte er in seine Heimat zurück und starb ein Jahr darauf im Armenhaus (1682). Auch Jan Wynants war schon vor 1660 nach Amsterdam gegangen und malte dort etwas andere Sachen als früher; später aber machte er eine Schankwirtschaft auf, die ihn jedenfalls besser ernährte als seine Bilder.

Man bevorzugte jetzt in Amsterdam schon eine andere, italisierende Richtung, neben der die in Haarlem gepflegte einheimische Art einen schweren Stand hatte. Ihr Hauptvertreter ist Klaas Berchem aus Haarlem, der 1683 in Amsterdam starb. Zwischen ihm und den nationalen Landschaftern hält die Mitte Adriaen van de Velde, der 1672 ganz jung starb, ein Amsterdamer, aber ein Haarlemer Zögling. Beide malen Landschaften mit Figuren, hauptsächlich mit Tieren. Wir stellen heute Adriaen über Berchem, aber damals war dieser ihm weit voraus; das Italienische galt höher, und sogar der gleichnamige Sohn des Jan van der Meer, des nationalen Landschafters, wandte sich Berchem zu und malte wie dieser Landschaft mit Vieh im italienischen Geschmack. Das ist eine seltsame Erscheinung, die sich noch mit vielen Zügen verdeutlichen ließe. Der Amsterdamer Arnoud van der Neer malte damals kleine Landschaften mit Stadtansichten bei Mondschein oder im Abendlicht, auch von einer Feuersbrunst beleuchtet, und zur Winterszeit mit fallendem Schnee, so fein und so echt im Ausdruck, daß wir sie heute für einzig in ihrer Art halten. Er war Schankwirt, und bei seinem Ableben (1677) wurden Bilder aus seinem Nachlaß für drei Gulden verkauft. Da übrigens, wie wir gesehen haben, auch Everdingen (seit 1652) und später Hobbema in Amsterdam lebten, so sind es von den bedeutenden holländischen Landschaftern außer Salomon van Ruysdael nur noch zwei, die niemals hierher kamen, Jan van Goyen und Albert Cuyp.

Haarlem also hat die große Nachbarstadt zunächst mit Malern seiner eigentlichen Spezialität, der Landschaft, versorgt, aber auch Frans Hals wirkte durch seinen Schüler Pieter Codde auf die Amsterdamer Gesellschaftsmalerei, er selbst lieferte ein Schützenstück, die „magere Kompagnie" des Reichsmuseums, und der Bauernmaler Adriaen van Ostade kam öfter von Haarlem nach Amsterdam. Architekturbilder nach der Art der beiden Berck-

Digitized by Google

heyde malte in Amsterdam Jan van der Heyden, Innenansichten von Kirchen Emanuel de Witte, der erste Meister dieser Kunst in Holland. Auch Marinen und Strandbilder, die uns heute befriedigen können, haben zuerst die Amsterdamer (Jan van de Cappelle, die beiden Willem van de Velde und andere) gemalt, und zwar ganz aus eigner Kraft, denn die Seeschlachten und Hafenansichten, die uns zwei ältere gefeierte Künstler Haarlems hinterlassen haben, Hendrik Vroom (drei im Reichsmuseum, fünf in Haarlem) und Wieringen (zwei in Haarlem), geben uns noch keinen Eindruck von dem Element des Wassers: ihren Urhebern ist alles andere wichtiger gewesen, vielleicht weil Haarlem keine Seestadt war wie Amsterdam. Hier finden wir weiter teils zugewanderte, teils eingeborene Maler von Haustieren und Geflügel (Paul Potter kam noch 1652 aus dem Haag und verbrachte seine zwei letzten Lebensjahre in seiner Vaterstadt), ferner von Stillleben und Blumen, so daß schon um die Mitte des Jahrhunderts keine Stadt mehr in der Vielseitigkeit des Schaffens mit Amsterdam sich messen kann. Anderwärts sind einzelne Gattungen mit tüchtigen Meistern vertreten, hier ist alles zu finden, und wenige Maler von denen, die heute einen berühmten Namen tragen, sind es, die nicht in Amsterdam gearbeitet haben: Terborch und Albert Cuyp, Jan Steen, Gerard Dou und der Delfter van der Meer.

Nun lebte auch Rembrandt schon seit 1631 in Amsterdam, der bald mit seinen zahlreichen Schülern zusammen eine ganz neue Welt für sich ausmachte. Aus diesem Kreise treten die Genremaler besonders hervor, weil sie für das Ortsbild der Stadt Bedeutung haben. Metsu kam gleich nach 1654 aus Leyden, bald darauf auch der Utrechter Pieter de Hooch aus Delft (mit dem sein Amsterdamer Arbeitsgenosse Esaias Bourse viel Ähnlichkeit hat) und der Dordrechter Nikolaas Maes.

Aber die Hauptsache ist noch unerwähnt geblieben, das nationale Bildnis und das Gruppenbild der Schützen und Regenten. Keine andere Stadt kann es hierin mit Amsterdam aufnehmen, wo wir außer vielen geringeren drei Meister dieses Fachs finden, zwischen denen es schwer hält zu wählen, Elias, Thomas de Keyser und Bartholomeus van der Helst. Das bürgerliche Bildnis erfordert zu seinem Gedeihen nicht nur Wohlstand, sondern auch ein über die persönliche Eitelkeit hinausgehendes Selbstgefühl, das aber war in Amsterdam wie nirgends sonst in Holland durch das öffentliche Leben geweckt worden. Es ist merkwürdig, wie die Daten dieser Malerei manchmal mit Ereignissen der politischen Geschichte zusammentreffen. Als 1579 die Utrechter Union geschlossen wurde, ein Jahr nachdem die Amster-

Digitized by Google

damer ihre spanische Besatzung sanft ohne Kampf zu den Thoren hinaus entlassen hatten, da vereinigten sich ihre Maler zu einer eignen Gilde, indem sie sich von den Maurern trennten, und nun beginnt für uns wieder die Reihe der Schützenstücke, die seit dem Bildersturm von 1566 unterbrochen war, und sie erreicht ihre Höhe in den Bildern zum Gedächtnis der Friedensfeier von 1648, vor allem dem Festmahl des Bartholomeus van der Helst.

Amsterdam mit seinem vortrefflichen Hafen hatte schon, ehe der Krieg mit Spanien ausbrach, den größten Schiffsverkehr gehabt, nun wuchs sein Handel, während Antwerpen unter der spanischen Mißwirtschaft auf traurige Weise verfiel, und ohne Verluste und Zerstörung, wie sie Haarlem während des ersten Teils des Befreiungskrieges erlitten hatte, trat es in das neue Jahrhundert und die zwölfjährige Waffenruhe ein. Da gründeten die Hochmögenden der kapitalkräftigsten Stadt Europas zu allem übrigen noch ein Kolonialreich, erst die westindische (1601), zwanzig Jahre später die ostindische Kompagnie, neue Industrien wurden geschaffen, jede Art des Verkehrs gedieh und nahm zu, es war ein Aufschwung ohnegleichen; vier Fünftel aller europäischen Schiffe kamen nach einer Berechnung Colberts um diese Zeit auf Holland, und Amsterdam war beinahe Holland. Solche Erfolge mußten wohl das Gefühl der Sicherheit geben, als der Krieg wieder ausbrach, und das Bewußtsein eines hohen eignen Wertes, als er auf so überaus glückliche Weise zu Ende ging. Dieses Wohlergehen und Behagen spricht sich in der Amsterdamer Bildnismalerei aus, manchmal auch komisch, das soll nicht geleugnet werden, und es gilt ja wohl heute als vorgerückter Standpunkt, wenn man überall das Parvenuartige und Protzenhafte dieses Ausdruckes sucht und findet, wenn man den kalten Aristokraten Velazquez auf Kosten der naiven holländischen Bauernmaler erhebt und verhimmelt. Wir wollen aber nicht vergessen, daß seine stolze Bilderchronik schon keine geschichtliche Wahrheit mehr war, weil sie mindestens ein Menschenalter zu spät kam, während die holländischen Schilderer getreulich die Geschicke ihres Volkes begleiten, sein Aufstreben und seinen Niedergang.

Seit 1650 stellt Amsterdam für uns beinahe die Kunst von Holland dar. Als Bartholomeus van der Helst 1670 starb, war es mit der Großmalerei überhaupt zu Ende, Rembrandt war ein Jahr vorher, Frans Hals schon 1666 gestorben, zehn Jahre später lebten von den Meistern der anderen Gattungen nur noch wenige. Das Genrebild wurde leer und tändelnd, das Bildnis nahm den falschen Schein einer äußerlichen Vornehmheit an,

Digitized by Google

die Landschaft statt der heimatlichen Wahrheit den italienischen Schimmer. Das Einheimische und Natürliche hatte keine Geltung mehr, und das Romanische, einst als italienische Renaissance von den holländischen Malern überwunden, eroberte sich nun als französische Kunst in Europa die erste Stelle.

Fig. 11. Bauernunterhaltung, Radierung von Rolyn.

Digitized by Google

Fig. 12. Schützenstück, von Dirck Jakobsz. Amsterdam.

2. Das nationale Bildnis und das Gruppenbild (Frans Hals).

Amsterdam (Elias, Keyser, Helst und ihre Vorgänger). Rembrandt in Amsterdam. Geänderte Richtung der Bildnismalerei. Delft (Mierevelt), Haag (Ravesteyn) und Leyden. Haarlem. Das Gesellschaftsbild. Das Bauernbild (Ostade). Terborch.

Die Schützen- oder Doelenstücke, auf denen die Offiziere und Unteroffiziere einer städtischen Kompagnie das Andenken an ihre Gemeinschaft verewigen ließen, beginnen in Amsterdam, wo sich diese Bilderklasse am reichsten und wahrscheinlich auch am frühesten entwickelte, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; manche gehören namhaften Meistern an, manche solchen, über die unsere Kunstgeschichten kaum etwas zu sagen wußten, bis ihre jetzt im Reichsmuseum zusammengebrachten Werke der allgemeinen Aufmerksamkeit zugänglich gemacht waren. Angefangen wurde mit aneinander gereihten Einzelporträts im Brustausschnitt. Jeder Dargestellte zahlte dazu seinen Beitrag, je mehr von ihm zu sehen war, desto mehr; ein einzelner Kopf im Hintergrunde kostete nur wenige Gulden.

Digitized by Google

Auf der älteſten erhaltenen Tafel (1529 oder 1532) im breiten Format ſehen wir in zwei Reihen unter einander 17 Bruſtbilder, die meiſten mit gutgezeichneten lebhaft ſprechenden Händen; für ſich genommen iſt jedes Bildnis gut, zuſammen machen ſie einen ungemein altertümlichen Eindruck (Fig. 12). Bartlos, noch nicht mit Hüten, ſondern mit Baretts bedeckt, ſehen die ernſten Köpfe ſämtlich zum Bilde heraus; eine innere Verbindung zwiſchen ihnen iſt ebenſo wenig verſucht wie eine äußere Gruppierung. Die untere Reihe

Fig. 13. Schützenſtück, von Teunissen. Amſterdam.

hat eine Rückwand hinter ſich, die der oberen als Auflager dient, den Grund bildet eine einfarbige dunkle Fläche. So könnten dieſe Männer auch in der Kirche ſitzen und ſtehen, aber einige haben Gegenſtände in den Händen, die man dorthin nicht mitzunehmen pflegt und die auf das Vereinsleben deuten, z. B. ein Pfeil. Gemalt iſt dieſes Bild von Dirck Jakobsz. Wir kennen ſeinen Vater Cornelisz van Oostſanen (III, S. 350). Eine Madonna von dieſem in freundlicher Heimatslandſchaft ſpricht uns beinahe moderner an als dies altertümliche Schützenſtück ſeines Sohnes. Die neue Gattung muß ſich erſt ihre Freiheit und ihren Stil ſuchen.

Digitized by Google

Nun folgt Cornelis Tennissen, der als Kartenzeichner und Kupferstecher bekannt ist, mit einem ebenso angeordneten Bilde von 17 Köpfen, deren einige Bärte tragen, auch hat sich jetzt — 1557 — die Tracht ein wenig geändert (Fig. 13). Die Gegenstände in den Händen der Männer sind zahlreicher, darunter Trinkgefäße und Waffenstücke, an denen man die Schützen erkennt, in die Gesichter und die Stellungen ist mehr Abwechslung, mehr Bewegung gebracht, und das Ganze möchte offenbar recht lebendig wirken,

Fig. 14. Schützenmahlzeit, von Dirck Barentsz. Amsterdam.

aber das einförmigere ältere Bild von Dirck Jakobsz steht doch künstlerisch höher.

Dirck Barentsz hat seine 14 Schützen von 1564 nicht mehr in ganz gerade Reihen gestellt, sondern schon etwas fließender komponiert, so daß die belichteten Gesichter Punkte einer wellenförmigen Linie bilden (Fig. 14). Vorn sieht man eine Stuhllehne, die den Rücken eines Schützen umschließt, auch ein Stück von einem Tisch mit einer Kanne und Eßwaren, und zwei Männer halten einen Hering in der Hand, andre allerlei anderes, es soll also ein Gastmahl sein. Die Köpfe sind sehr gut modelliert, lebendig und mannig-

Digitized by Google

fach im Ausdruck, einige lächeln, nicht alle sehen mehr den Beschauer an. Der Fleischton ist bräunlich warm, die Haltung und der allgemeine Eindruck bei zweien oder dreien ein wenig italienisch. Dirck war noch nicht lange aus Venedig zurückgekehrt, wo er Jahre hindurch gearbeitet hatte, sogar in Tizians eignem Hause. Für den Dreißigjährigen war dieser Auftrag eine Ehre, aber er galt auch weiterhin etwas in seiner Heimat und wurde noch öfter zu öffentlichen Aufgaben verwendet.

Neue Eindrücke giebt uns Cornelis Ketel, der in Frankreich und England gewesen war und sich 1581 in Amsterdam niederließ; er war so geschickt, daß er ohne Pinsel mit den Fingern und sogar mit den Fußzehen zu malen verstand. Unter seinen Schützenstücken giebt uns eins von 1588 volle Figuren bis zu den Füßen, im ganzen 13, ausgesucht kostbar mit Abwechslung und nach persönlichem Geschmack gekleidet, mit Waffen und Fahnen wie zu einem Appell versammelt. Einige sind in ihre Erscheinung verliebt und kokettieren mit dem Beschauer, andere stehen unbefangener, alle verschieden da, und wenn auch der Eindruck eines unbeobachteten Vorgangs noch nicht erreicht und die Gesellschaft mehr wie für die Aufnahme zusammengestellt ist, so erscheint doch das Ganze festlich und würdevoll. Alle stehen barhäuptig da, was bei den Holländern nicht gewöhnlich ist. Der ausgeführte Hintergrund zeigt uns die Fassade ihres Doelenhauses.

Der nächste dieser Reihe, Cornelis van der Voort, ist uns von Person so gut wie unbekannt. Er war aus Antwerpen gekommen und starb 1624 in Amsterdam. Vielleicht bildete er sich nach Ketel, und nach ihm selbst scheint sich wieder der berühmte Thomas de Keyser gerichtet zu haben. Das Reichsmuseum besitzt von ihm zwei gute Einzelporträts von 1614 (Dirck Hasselaer und Gattin) und einige Gruppenbilder, unter diesen ein Schützenstück, etwa aus derselben Zeit, mit 21 Geharnischten in zwei Reihen (Fig. 15). Die vorderen stehen bis zu den Knieen sichtbar ununterbrochen in einer Reihe, über ihnen erscheinen links und rechts hinter einer Brüstung je fünf Brustbilder, zwischen denen der Luftraum durch aufrecht gehaltene Lanzen gefüllt ist (wie auf Velazquez Übergabe von Breda). Alle beinahe sehen zum Bilde heraus, die Anordnung ist steifer und der Eindruck strenger als auf jener doch früheren Tafel Ketels, aber in den Gesichtern dieser Männer liegt auch viel mehr. Ernst und nachdenklich stecken sie in den Radkragen, die wir auch auf den frühesten Bildern von Ravesteyn und Frans Hals finden, ein Anblick von Mut und Kraft, der an Krieg erinnert, während uns Ketel mehr die Pracht der Kleider sehen läßt.

Digitized by Google

Fig. 15. Das Schützenstück mit den Lanzen, von Cornelis van der Voort. Amsterdam.

Digitized by Google

Van der Voort giebt uns auch als erster auf einem guten Bilde von 1618 anstatt der uniformierten Schützen schwarzgekleidete Regenten, wie man die Vorsteher von Korporationen, namentlich von Spitälern und anderen Wohlthätigkeitsanstalten nannte. Die Zahl ist niemals groß, hier sind es sechs, und sie sitzen oder stehen, aber immer nur bis höchstens zu den Knieen sichtbar, um einen kleinen Tisch, rechnend und Geld zählend. Immer haben sie dabei ihre Hüte auf, denn der Hut gehört nach dem Ritus von Alt-

Fig. 16. Die Regentinnen des Aussätzigenspitals, von Valckert. Amsterdam.

holland mit zu dem Mynheer wie die Krone zum Märchenkönig; nur der Diener oder Verwalter wird barhäuptig dargestellt. Dies Bild von van der Voort steht künstlerisch über seinem Schützenstück, es ist sehr lebendig, ohne allen Zwang komponiert und schon ziemlich weich in Farbe gesetzt.

Erstaunlich vielseitig und lebensvoll entwickelt sich nun diese echt volkstümliche Bildniskunst gleich nach 1620, in den Jahren also, als der Krieg wieder ausgebrochen war. Da tritt uns zunächst Werner van Valckert entgegen, der als Radierer und Fayencemaler bekannt ist; er soll in Haarlem gelernt haben und berührt sich mit Frans Hals, aber auch mit Thomas de

Digitized by Google

Keyser. Auf fünf Darstellungen von 1626 und 1627 sehen wir Scharen von Waisenkindern und Bettlern, die von Regenten aufgenommen oder mit Brot, Kleidern und Geld beschenkt werden, ungemein kräftig gemalt, mit rötlichem Fleischton und malerisch wirkendem Licht. Drei eigentliche Regentenstücke zeigen uns vier Vorsteher der Kaufmannsgilde mit ihrem Diener (1622), vier Regenten und den Verwalter des Aussätzigenspitals (1624) und eine entsprechend angeordnete Gruppe von drei Regentinnen nebst der Spitalverwalterin (Fig. 16), alle in der nun bereits feststehenden Anordnung hinter ihrem Tisch mit Büchern und Rechnungen. Plastisch und beinahe großartig treten die Frauen hervor, aber auch die Männer sind vortrefflich gemalt, nicht mehr ängstlich, sondern frei und flüssig. Den Hintergrund bilden die Wände eines Innenraumes mit Pfeilern und eingelassenen Reliefs oder auch, wie auf unserer Abbildung, einer gemalten Szene, dem Gastmahl des Reichen, unten sitzt Lazarus vor einem Durchblick auf die Straße. Endlich ist dieser fruchtbare Künstler hier im Reichsmuseum noch mit einem ziemlich großen Schützenstück von 1625 vertreten.

Auf eine noch höhere Stufe führt uns zu derselben Zeit Nikolaas Elias. Mit natürlicher, freier Auffassung und Anordnung verbindet sich bei ihm ein leichtfließender Vortrag, die Farben der Kleider sind zu einer vorherrschend kühlen Harmonie zusammengestimmt, und durch das Ganze seiner Gruppenbilder geht ein Zug von Feinheit und Eleganz, den wir bis jetzt noch nicht gefunden haben. Als er das erste seiner vier großen Schützenbilder malte, 1630, war er schon vierzig Jahr alt. Neben ihm stand der an Jahren jüngere Thomas de Keyser, der gesuchteste Bildnismaler von Amsterdam. Dessen Stärke lag aber in dem Porträt kleineren Maßstabes, seine großen Schützenstücke sind ihm nicht so gut gelungen. Das Paradebild mit vollen Figuren — Allart Cloeck, 1632 — ist befangen, ganz steif komponiert und kühl, beinahe fahl in den Farben, und auch die etwas farbigere „Judenkompagnie" von 1633, eine langgestreckte Reihe von 23 Kniefiguren, hat nichts von dem warmduftigen Schmelz manches seiner kleinen Bildnisse. Elias dagegen fühlte sich wohl vor seinen flott auf die große Leinewand hingeworfenen Figuren. Ob sie stehen, bis zu den Knieen sichtbar und mit einer Reihe von Brustbildern hinter einer Balustrade über sich (1630, 25 Personen), oder ob man sie bis zu den Füßen sieht (1645), oder ob sie sich zum Mahl an die gedeckte Tafel gesetzt haben, vor der ein schmucker Fähnrich stehend mit abgenommenem Hute zum Bilde hinausgrüßt, während hinten zwei bärtige Offiziere stehen, der eine mit einem Rheinweinglas in

Digitized by Google

der Hand, der andere mit dem feinen die Nagelprobe machend, — Nr. 332, gegen 1632 (Fig. 17); — immer spricht uns aus ihnen die Natur an und oft auch die Grazie, die diesem Künstler vor andern eigen ist. Er muß auch

Fig. 17. Schützengastmahl, von Elias. Amsterdam.

persönlich ein Künstler des Lebens gewesen sein. Ohne Frage kannte er Frans Hals, und er hat aus dessen Bildern manches gelernt für diese Freiheit der Anordnung und für die Natürlichkeit seiner Einzelmotive, aber sein Schüler war er nicht, denn seine Auffassung und sein Vortrag

Digitized by Google

ſind durchaus anders. Elias bereitet uns vor auf den kühl ſachlichen, ſein Ziel niemals verfehlenden Bartholomeus van der Helſt, vielleicht war er ſogar deſſen Lehrer, denn Frans Hals war dies jedenfalls nicht.

Von Elias finden ſich im Reichsmuſeum auch mindeſtens fünf gute Einzel=

Fig. 18. Marten Ray, von Elias. Amſterdam.

bildniſſe. Marten Ray, der uns ſein Rheinweinglas zeigt, hat den feinen Kopf leicht zurückgeworfen, eine vandyckiſche Erſcheinung (Fig. 18); ſeine Ehefrau ſtellt wie gewöhnlich bei den Holländern nicht ſoviel vor; zwei Brüder Hinlopen, ganz junge Männer, namentlich der ältere und deſſen Frau anſprechend, auch in ihrem warmen Farbenton. Endlich noch ein Regentenſtück von fünf Perſonen, den Vorſtehern des Arbeitshauſes, 1628. Sie ſitzen da ganz wie die

Digitized by Google

fünf Spitalherrn Valckerts von 1624, beide Bilder haben eine große Ähnlichkeit, aber man sieht bald, daß Elias der gewandtere Künstler ist.

Elias und Thomas de Keyser sind ein Paar, sie teilten als Genossen unter sich die Porträtmalerei desselben Menschenalters. Beide hatten Glück und Erfolg. Elias ist im Malerischen begabter und wird uns im ganzen heute mehr zusagen als de Keyser, der zunächst viel von der Strenge des Bildhauers an sich hat, bei seinen Amsterdamern galt aber dieser noch mehr. Er stammte aus einer Familie von Bildhauern und Baumeistern und beschäftigte sich auch selbst etwas mit der Skulptur. Sein frühestes Bild, die Anatomie des Doktors Egbertsz im Reichsmuseum von 1619, ist eine erstaunliche Leistung für einen Dreiundzwanzigjährigen. Es gehört zu einer Gattung mit den Darstellungen der Schützen und Regenten. Wie diese, so ließen sich auch die Chirurgen auf Gruppenbildern malen, wobei dann der angesehenste als Lehrer der übrigen wie in dem anatomischen Theater, für das diese Bilder bestimmt waren, dargestellt wurde. Aert Pietersz, ein tüchtiger Sohn des „langen Pier", den wir kennen (V, S. 12), hatte außer einem Schützenstück in zwei Reihen von Brustbildern (1599) auch eine ebenso angeordnete „Anatomie" (1603) in drei Reihen gemalt, mit demselben Doktor Egbertsz als Vortragendem. Aber bei Thomas de Keyser haben wir eine zusammenhängende Gruppe von sechs Kniefiguren, ganz symmetrisch gestellt; in der Mitte steht das Skelett, an dem Egbertsz demonstriert*). Sicher wie der Aufbau ist die Modellierung, beides mehr in der Art des Plastikers als eines Malers, die Gesichter haben das starke Rotbraun, das Keyser erst allmählich ablegt, die weichere Hand des Elias hätte hier manches anders gemacht. Aber den Amsterdamern wird gerade diese handfeste Art zugesagt haben. De Keysers Bilder zeigen immer Fleiß und ein fortschreitendes Studium, das die Wirkungen des Helldunkels versucht, noch ehe Rembrandt kommt, nichts von Nachlässigkeit, aber auch nichts geistreiches, alles ist solide, und vielleicht ist für unsere heutige Empfindung gerade dieses zu sehr „Fertiggemachte" dem Genuß seiner Bildnisse hinderlich. Einige haben Lebensgröße, ein vortreffliches weibliches in Pest von 1628 und zwei etwa zehn Jahre später, also nach den Schützenstücken gemalte, Bürgermeister de Graef und Gattin in Berlin, im Malerischen vollendet, aber in der Wirkung als Ganzes

*) Bald nach de Keyser lieferte auch Elias für dasselbe anatomische Theater die Anatomie des Doktors Fonteyn von 1625, von der jetzt nur noch ein Stück mit sieben Figuren im Reichsmuseum vorhanden ist. Dann folgen Rembrandts Anatomien von 1632 (Tulp) und 1656 (Deyman).

Digitized by Google

doch merkwürdig unfrei. Man vergleiche damit zwei einzelne Altarflügel, zu denen das Mittelstück nicht mehr vorhanden ist, ebenfalls in Berlin, von

Fig. 19. Die Bürgermeister von Amsterdam Maria von Medicis erwartend, von Thomas de Keyser. Haag.

1628, mit knieenden Donatoren: der Herr hat einen Sohn, die Frau eine Tochter neben sich. Hier im Kirchenstil stört uns das Gebundene nicht, und de Keysers feines und sorgfältiges Malwerk kommt in den stark verkleinerten

Digitized by Google

Figuren so recht zur Geltung. Geht er noch weiter im Maßstabe zurück, so entstehen kostbare kleine Sachen von einer wirklichen Intimität, seine Meisterwerke, wie wir heute urteilen: der alte Gelehrte, der in einem seiner

Fig. 20. Eine holländische Familie, von Thomas de Keyser. Amsterdam.

Bücher dort auf dem roten Tischteppich blättert und uns dabei ansieht (1631, im Haag) oder die Bürgermeister von Amsterdam, wie sie Maria von Medicis erwarten (1638, ebenda; Fig. 19). Sie tragen Krausen oder Kragen, je

Digitized by Google

nach Geschmack, aber den Hut haben sie alle auf dem Kopfe als die Herren, und der Oberste der berittenen Patrizier, der die Königin eingeholt hat und ihre Ankunft meldet, kommt chapeau bas. Die einzelnen Farben sind nur Schwarz und Weiß, etwas Braun und dazu die dunkelgrüne Tischdecke, aber welche Wirkung und welches Licht! Nach diesem Bilde sollte man zunächst nichts weiter ansehen.

Wie die Bürgermeister in ihrem Rathaussaal, so hat er auch zuweilen die Mitglieder einer Familie in ganzen Figuren kleineren Formats gemalt und sie so in eine Landschaft gesetzt, daß sie darin beinahe als Staffage wirken. Ein kleineres bezeichnetes Bild aus früherer Zeit im Reichsmuseum (Nr. 762) zeigt uns einen Herrn mit seiner Frau und seinen Kindern im Freien vor einer Wand von Bäumen, zierlich und fein, sehr sorgfältig gemalt. Ein etwas größeres daselbst mit den Eltern, größeren und kleineren Kindern und einer reizenden alten Großmutter vor einem stattlichen Landhause hat außerdem noch einen Ziegenbock und einen zur Ausfahrt bereiten Einspänner, das Ganze intim und behaglich, bürgerlich wohlhabend, in den Typen an Jan Gerritsz Cuyp erinnernd, dem es früher zugeschrieben wurde (Fig. 20). Endlich ebenda ein Herr zu Pferde in einer Landschaft, 1660 datiert, also spät — de Keyser starb 1667 — scharf gezeichnet, mit sorgfältigem, emailartig glattem Farbenauftrag, sehr charakteristisch für diesen bis zuletzt tüchtigen und fleißigen Künstler. Denselben Stil zeigen ein vornehmer junger Reiter in Frankfurt und zwei Herren zu Pferde auf einem etwas größeren Bilde in Dresden (1661, wenn die Datierung echt ist).

Der dritte große Bildnismaler neben Elias und de Keyser, Bartholomeus van der Helst, stammt aus Haarlem, wo er 1611 oder 12 geboren wurde, aber er kam früh nach Amsterdam, und Frans Halsens Schüler, wie man ehemals meinte, ist er nicht gewesen. Sie sind durchaus verschieden sowohl in der Auffassung wie in der Formgebung und Farbensetzung. Bartholomeus ist einseitiger als Frans Hals, insofern er nur Bildnisse malt und seine wenigen sittenbildartig gegebenen Figuren für ihn nichts bedeuten, — aber um so sicherer beherrscht er das gewählte Fach. Über seine Person wissen wir so gut wie nichts, wir denken ihn uns aber als einen Mann, der sein von vornherein genommenes Ziel nie aus dem Gesicht verlor. Frans Hals mit seinen klaren Augen und seiner Meisterhand kann doch sehr verschieden sein, er ist sanguinisch, eindrucksfähig, menschlich zugänglich, liebenswürdig, wie man zu sagen pflegt; er läßt gelegentlich Rembrandt auf sich wirken, malt breit und spitz, kalt und warm, er kann sich auch gehen lassen,

Digitized by Google

Fig. 21. Schützenaufmarsch (mittleres Stück), von van der Helst. Amsterdam.

Digitized by Google

wenn ihm darnach zu Mute ist, und er wird mit Absicht burlesk und niedrig. Bartholomeus van der Helst erscheint in seiner guten Zeit niemals nachlässig, nicht einmal eigentlich breit, denn dazu ist er zu bestimmt, — später mit der bauschigen Kleidertracht des Barock wird auch das Malwerk bei ihm verblasener — und er ist immer von einer klaren, kühlen Sachlichkeit. Die Personen geben sich bei ihm niemals in auffallenden Stellungen oder temperamentvollen Gebärden, wie oft bei Frans Hals, sie lachen auch nicht und lächeln kaum, sie nehmen sich zusammen zu einem Ausdruck, den man — im Vergleich mit der Art des Frans Hals wenigstens — vornehm nennen kann. Wenn uns dieser malen wollte und in seiner scheinbaren Sorglosigkeit beobachtete, so würden wir es vielleicht kaum merken; der andere würde uns so scharf ins Auge fassen, daß uns unbehaglich dabei werden könnte. Das Werk des Frans Hals, mannigfaltig und mit deutlichen Stufen, bereitet uns viele Überraschungen, schon ein einziges Bild von ihm kann uns oft mit seiner persönlichen Note so treffen, daß wir den ganzen Mann darin zu erkennen meinen. Das Werk des Bartholomeus van der Helst ist gleichmäßiger, ein einzelnes Bild für sich sagt uns gewöhnlich sehr wenig, und erst die größere Menge giebt uns eine Vorstellung von dem großen Künstler. Seine Eigenart ist kaum in Worte zu fassen, weil ihm der „Charakter" fehlt, wenn man diesen Ausdruck in seiner alten Bedeutung (bei den griechischen Theoretikern) nimmt; deswegen hat man ihm auch bis in die neueste Zeit so manches Bild zugeschrieben, das ihm nicht gehört.

In der Zeichnung und der Farbenbehandlung, sogar in einzelnen Typen kommt er dem Elias so nahe, daß dieser als sein Lehrmeister angesehen werden muß. Das zeigt sein frühestes Gruppenbild von 1637 mit vier Regenten des Wallonischen Waisenhauses in Amsterdam (noch an Ort und Stelle), und diese Richtung, entgegen allem, was Rembrandt und Frans Hals gemalt haben, ist fortgesetzt in seinen beiden Hauptwerken, die im Reichsmuseum einander gegenüber hängen. Ein Schützenaufmarsch im Freien vor einer Brauerei zur Bewillkommnung eines Fähnrichs, friesartig auseinander gezogen zu der ungeheuren Breite von achtehalb Metern (1639; Fig. 21) und die bekannte Schützenmahlzeit zur Feier des Friedens von 1648. Es sind die schönsten Dekorationen, die man sich denken kann, das Fresko der Holländer. Man weiß nicht, welches Bild man vorziehen soll. Beide sind gleich fertig — als er das frühere malte, war er noch nicht dreißig Jahre alt — sie zeigen so sehr denselben Stil, daß man ebenso gut meinen könnte, sie wären in umgekehrter Reihenfolge entstanden. Beide sind gleich sicher

Digitized by Google

und dabei eingehend modelliert von den Köpfen bis zu den Geräten und dem Stillleben des Gastmahls, beide im höchsten Maße lokalfarbig, nicht tonig oder helldunkel und doch nicht grell und bunt. Als Harmonie wirkt die Färbung kalt, und etwas kühles hat auch die unerbittliche Deutlichkeit der Ausführung, die nichts halbgesehen lassen will, eine Art von Realismus, die das Gegenteil ist von dem scheinbaren häufigen Sichgehenlassen und der Naturkraft eines Frans Hals. Es sind zwei Richtungen, die beide auf einem festen Grunde ruhen, auf dem Prinzip zweier Künstler. Der

Fig. 22. Die Doelherren der Sebastiansschützen, von van der Helst. Amsterdam.

Einzelne wird nach seinem Geschmacke zwischen beiden wählen, aber er hätte damit noch nicht entschieden, welcher der größere Porträtmaler wäre, und wer hier Frans Hals auf den ersten Platz stellte, der müßte jedenfalls Bartholomeus den zweiten geben.

Auf einem späteren Bilde sitzen vier Ehrenvorstandsmitglieder der Sebastiansschützengilde, sogenannte Doelherren, um einen Tisch und besehen miteinander die Kostbarkeiten des Hauses, die Kette des Königs, das Szepter, einen Deckelpokal; eine Magd reicht ein Trinkhorn von hinten herüber, wo andere Gefäße reihenweise auf einem Wandbrett stehen, lauter vortrefflich

Digitized by Google

gemalte Einzelheiten (Fig. 22). Dies Doelenstück von 1653 (zwei weitere befinden sich noch auf dem Rathause) hat sehr gelitten; eine gut erhaltene Wiederholung, verkleinert und etwas abgeändert, besitzt der Louvre.

Sehen wir nun, wie er seine Mitbürger in ihrem Privatdasein schildert. Fürstlichkeiten hat er so wenig wie Frans Hals gemalt, höchstens die junge Witwe des Statthalters Wilhelm II., die elf Jahre vorher van Dyck porträtiert hatte, zusammen mit ihrem Bräutigam, als beide noch Kinder waren (V, S. 186) — auch dies Witwenbild von 1562 hängt im Reichsmuseum. Fürstlichkeiten porträtierte man damals in Antwerpen und Brüssel, auch im Haag, aber die großen Amsterdamer Bildnismaler waren in dieser Zeit noch ganz durch das einheimische Patriziertum in Anspruch genommen. Im Reichsmuseum finden wir eine Anzahl guter Einzelbildnisse von van der Helst, frühe und sehr späte (1668), unter jenen das des Bürgermeisters Bicker, stehend ganz in Schwarz bis zu den Knieen, von 1642. Das Gegenstück, Frau Bicker, ebenfalls in Schwarz mit einer weißen Haube und vorn übereinander gelegten Händen, ist nach Dresden gekommen. Einen unbekannten jüngeren Herrn im Schlapphut aus demselben Jahre besitzt die Kasseler Galerie. Alle diese haben, wie gewöhnlich seine Einzelbildnisse, einen einfarbig grauen Grund, und sie sehen ernst und würdig aus, wie es nach seiner Auffassung sein muß. Würdig kommt sich auch der junge Gerard Bicker, des Bürgermeisters Sohn, vor, der uns heute mit seinem aufgeschwemmten rosafarbenen Gesicht so unendlich erheitert, und sogar Bartholomeus hat vielleicht ein wenig in sich hinein gelächelt über den unvergleichlichen Stutzer, der so und nicht anders gemalt sein wollte; das undatierte Bild (im Reichsmuseum, wie alle folgenden; Fig. 23) ist nach dem Alter des Dargestellten mindestens zehn Jahr später als das der Eltern. Eine wirklich elegante Erscheinung ist Jakobus Trip, offenbar aus späterer Zeit, mit einem Boskett und Durchblick im Hintergrund. Noch später sind drei Admiralsbilder (1665. 1668), zu dem einen gehört ein Frauenbildnis, diese beiden haben eine Marine von Backhuysen als Hintergrund.

Sehr viel Eindruck machen seine Gruppenbildnisse. Den Seidenstoffen, Spitzen, Federn und Schmucksachen hat der weise Meister alle Ehre angethan, und hinter den Figuren zeigt er dann noch ein Stück Park oder ein Landhaus, vielleicht ein wenig kostbarer, als es in Wirklichkeit war. Daß sich im Leben ein junges Paar nicht so geputzt und feierlich wie zur Trauung ins Freie hinausstellte, wie wir es auf einem von drei glänzenden Bildern in Petersburg (Fig. 24) sehen, das verdarb keinem dieser harmlosen

Digitized by Google

Menſchen die Freude an ſeinem gemalten Reichtum. Vater und Mutter ſitzen hier im Garten, neben ihnen ſteht ihr jüngerer Sohn mit den Jagdhunden des Hauſes und einem Falken. Der ältere ſcheint ſeine Braut am Arm zu führen, worauf die Amoretten des Hintergrundes deuten, nach der Weiſe, die Rubens und van Dyck in Antwerpen und Brüſſel aufgebracht

Fig. 23. Landrichter Gerard Bicker, von van der Helſt. Amſterdam.

hatten. Ein neuer Unterſchied gegen Frans Hals; man denke ſich dieſen mit Amoretten! Wäre das junge Paar in der Unterhaltung dem älteren zugewandt, ſo hätten wir ein Genrebild, etwa „die Vorſtellung der Braut“, aber kein Porträt; um den Gegenſatz nicht zu verwiſchen, ging man auf dieſer Seite lieber in der Steifheit etwas zu weit. Dies Bild iſt von 1647. Ein anderes, die „Familie Potters“, zeigt uns zwei ſchwammige jüngere

Digitized by Google

Männer mit Jagdgerät, drei gezierte Barockdamen und zwei Hunde. Eine recht oberflächliche Gesellschaft, aber Bartholomeus hat sie mit Behagen gemalt und so korrekt, wie es Frans Hals schwerlich über sich gewonnen hätte. Die von Burger-Thoré herrührende Benennung trifft nicht zu, da der sitzende Mann, der vermeintliche Paul Potter, mit dessen Porträt von van der Helst im Haag keine Ähnlichkeit hat. Auf dem dritten Petersburger Bilde von 1652 sehen wir ein Elternpaar einen aufgeputzten kleinen Knaben bewillkommnen. Doppelbildnisse von Ehepaaren aus seiner noch späteren Zeit

Fig. 24. Familienbildnis, von van der Helst. Petersburg.

finden sich in Karlsruhe (1661) und in der Sammlung Arenberg in Brüssel (1666); hier sieht man in eine Parklandschaft mit kleinen Figuren, sie liegt zu beiden Seiten der Dargestellten, die selbst in einem Zimmer sitzen.

Schon 1631, als Elias und de Keyser ihre Schützenstücke malten und als man von van der Helst, der damals vielleicht bei Elias in der Lehre war, noch nicht redete, hatte sich auch Rembrandt in Amsterdam eingefunden, wo für seinen Lebensunterhalt hauptsächlich Aufgaben aus dem Ge-

Digitized by Google

biet des Porträtfachs in Betracht kamen.*) Seinen Fachgenossen de Keyser, der uns heute ihm gegenüber beinahe nüchtern erscheint, konnte er nicht aus der Gunst der Amsterdamer verdrängen, aber er lernte von ihm, soweit es seine eigene Natur zuließ; de Keysers Helldunkel und seine feste Art zu modellieren forderten seine volle Beachtung. Es währte nicht lange, da konnte er für das anatomische Theater ein großes Regentenstück liefern, dessen Gegenstand uns an ein älteres Werk seines Rivalen erinnert: Doktor Tulp, wie er den Vorstehern der Chirurgengilde an einer Leiche die Muskulatur des linken Vorderarms erklärt; die Sektion des Missethäters hatte im Januar 1632 stattgefunden, und dasselbe Datum trägt das Bild (seit 1828 im Moritzhaus im Haag; Fig. 25). Das Licht fällt auf den verkürzten Leichnam und auf die Köpfe und die Halskragen der Männer, deren einer noch das altmodische Rad trägt; links unten und rechts liegen die tiefsten Schatten, und nach der Mitte zu hinter den Figuren gehen sie in Halblicht über. Lauter neutrale Farben, unter dem Schwarz der Kleidung ein einziges violettes Wams. Hatten auch für diesen Wert des Malerischen seine Auftraggeber schwerlich dieselbe Schätzung wie wir, eins mußten sie sich doch sagen, als das Bild in dem Saale hing neben der Anatomie von de Keyser mit ihren wie zum Photographieren gestellten Figuren: Rembrandts Menschen leben alle, der nachdenkend sprechende Professor, der als Höchster im Range wie gewöhnlich auf derartigen Bildern den Hut auf dem Kopfe behalten hat, und seine natürlich um ihn versammelten Zuhörer in verschiedenen Graden der Aufmerksamkeit. Es war auch ein größeres Wagnis, einen Leichnam zu malen als ein Gerippe, selbst wenn gegen seine Naturwahrheit einiges hätte eingewendet werden können. Sie werden also gefunden haben, daß der fünfundzwanzigjährige Künstler seine Sache recht gut machte. Bald sollte es anders kommen.

Zwischen den beiden großen Schützenstücken des Bartholomens van der Helst im Reichsmuseum hängt Rembrandts Nachtwache von 1642 (Fig. 26). Ein stärkerer Gegensatz läßt sich nicht denken. Sechzehn Herren der Arkebusiergilde hatten jeder hundert Gulden gezeichnet und wollten dafür recht ansehnlich abgeschildert werden. Der Preis war hoch, aber der Künstler auch schon sehr gesucht. Dieser sah sich außerdem noch nach einer Anzahl von Nebenfiguren um und malte nun den Ausmarsch der Kompagnie des Hauptmanns

*) Seine vier Regenten- und Schützenstücke fordern ihren Platz im Zusammenhange dieses Kapitels, alles andere über ihn steht im folgenden.

Digitized by Google

Fig. 25 Anatomische Vorlesung des Doktors Tulp, von Rembrandt. Haag.

Digitized by Google

Frans Banning Cocq aus ihrem Doelenhause auf den Schießplatz mit einem Aufwand von Phantasie und Kraft, als gälte es die Zerstörung Trojas. In das Dunkel des Raumes fällt von links her das Licht und läßt einzelne Lokalfarben hervorglühen, das Rot auf dem Schützen, der seine Arkebuse lädt, das Gelbweiß des Mädchens mit einem toten Hahn am Gürtel, dann die rote Schärpe und den Kragen des Hauptmanns und als höchsten Accent das Citrongelb auf dem Koller des Leutnants und zuletzt ganz rechts das Metall der Trommel, — so geht der bunte Feuerstrom quer durch das Bild, alles übrige ist schwarz und braun und grau. Das war nun freilich etwas anderes als die ewigen Gastmähler und Aufmärsche, eine Erhöhung des Alltäglichen in das Historische oder Märchenhafte oder wie sonst der Beschauer nach der Richtung seiner Gedanken dieses großartige Bild verstehen wollte, das uns noch heute wie etwas völlig Einziges ergreift, obwohl es dunkel geworden, übermalt und nachträglich sogar rechts und links beschnitten ist, wie zwei zeitgenössische Kopien lehren (in London und im Amsterdamer Privatbesitz). Aber die nüchterne Zeit war zu lahm für den Flug dieser Künstlerphantasie, das Helldunkel wurde nicht verstanden und führte sogar zu der unpassenden Namengebung, und die Schützen, wenig froh über das kunstvolle Feuerwerk, gaben dem Künstler keinen zweiten Auftrag. Alle aber, die hinfort solche Bilder zu malen hatten, richteten sich, wie wir gleich sehen werden, mehr nach Bartholomeus van der Helst als nach Rembrandt.

Mit den Medizinern Amsterdams blieb Rembrandt immer in einem gewissen Zusammenhang, er porträtierte einzelne von ihnen hin und wieder, und viel später noch erhielt er den Auftrag zu einem Gruppenbilde. Die Anatomie des Doktors Deyman von 1656 ist nur noch in einem Bruchstück erhalten (Reichsmuseum, Nr. 1250), ein bedeutendes Werk, aber von rembrandtscher Art. Der Demonstrierende steht hinter der geöffneten Leiche, deren Schädeldecke er abgehoben hat, wir sehen sie von den Fußsohlen her, die sie uns entgegenstreckt, ganz wie Mantegnas toter Christus in der Brera, den Rembrandt natürlich ebenso gut kannte wie wir. Die Arbeit fiel in eine für ihn schwere Zeit. Sechs Jahre später nach vielem Unglück und auf den Trümmern seines Lebens nahm der gealterte Künstler noch einmal alle Kraft zusammen und schuf das beste Regentenstück der Holländer, seine Staalmeesters von 1662 (Fig. 27). Ein Bild von dem Umfange der Anatomie, nicht so groß wie die Nachtwache. Die Vorsteher der Tuchmacherinnung sitzen ordnungsmäßig um ihren Tisch, wie es der Wirklichkeit ent-

Digitized by Google

Fig. 26. Die Nachtwache, von Rembrandt. Amsterdam.

Digitized by Google

sprach, schlichte, prosaisch denkende Männer, alle Formen sind deutlich gezeichnet und die künstlerische Erhöhung des einfachen Gegenstandes liegt allein in der malerischen Behandlung, dem warmen, farbigen Helldunkel, dessen Lichtflecke uns schon von weitem treffen und fassen. Es sind die Köpfe mit den gelblichweißen Halskragen, die aus dem Schwarz und Braun der Kleider und der Täfelung über der rot und gelb gemusterten Tischdecke als das Wichtigste hervortreten.

Während sich noch in der Amsterdamer Bildnismalerei die einheimische Auffassung, wie sie von Elias, de Keyser und van der Helst gepflegt wurde, der poetischen Umbildung, die allein auf Rembrandts Person beruhte, widersetzte, zog schon eine andere Richtung, die in der Zeit lag, gegen sie heran, die italienische oder überhaupt romanische, die wir früher als Barock kennen gelernt haben, die längst in die südlichen Niederlande eingedrungen war und alsbald von Frankreich aus verstärkt durch die Maler Ludwigs XIV. weiter vordrang und das Feld gewann, weil sie für die vornehmere galt. Man verlangte jetzt lebhafte Farben und bauschige bunte Kleider, dazu eine pathetische Gebärde; jeder wollte als etwas höheres erscheinen. Auch Rembrandt putzte gelegentlich ein Bild anders aus, als sich der Dargestellte zu kleiden pflegte, aber das war die Laune eines Künstlers, keine Mode der Zeit. Diese Umkleidung hingegen stand mit dem Leben im Bunde, denn die Tracht veränderte sich ja in Wirklichkeit, die Kunst mit ihren Wünschen eilte nur dem wirklichen Leben noch voraus. Dieser Kampf zweier Richtungen, als Erscheinung interessant, so traurig sein Ausgang ist, weil er dem Besseren den Untergang bringt, — beginnt mindestens um 1650, und um 1670 bei Bartholomeus van der Helsts Tode ist die Entscheidung nicht mehr zweifelhaft. Schützenstücke wurden nicht mehr verlangt, desto mehr Regentenstücke. Um 1666 war der Lütticher Lairesse nach Amsterdam gekommen, er malte unter vielem Beifall seine Plafonds im französischen Geschmack und durfte über die holländische Bauernmalerei von Frans Hals und seinesgleichen die Nase rümpfen. Ihm hatte Jakob van Loo aus Flandern den Boden bereitet, der schon 1642 gekommen war und zwanzig Jahre später weiterzog nach Paris, der Stammhalter eines zahlreichen, vielgenannten Geschlechts von Malern. Mythologien aus seiner Amsterdamer Zeit begegnen uns hin und wieder in unseren Galerien, hier im Reichsmuseum finden wir eine Wohlthätigkeitsdarstellung aus dem Werkhaus (1657) mit Armen, unter die Lebensmittel ausgeteilt werden. Dreißig Jahre früher hatte dergleichen

Digitized by Google

Valckert ſachlich und bildnismäßig gegeben, Loo macht eine Allegorie daraus. Waren Regenten zu malen, ſo mußte er ſich freilich dem Zwang der hergebrachten Anordnung fügen, und darum erkennen wir den Akademiker nicht

Fig. 27. Die Staalmeeſters, von Rembrandt. Amſterdam.

wieder in den Vorſtehern und Vorſteherinnen des Werkhauſes von Haarlem, die um ihren Tiſch ſitzen, als hätte ſie irgend ein andrer Maler der Zeit gemalt (im Haarlemer Muſeum von 1658 und 1659).

Digitized by Google

Ein Wahrzeichen der geänderten Zeit ist der Bilderschmuck, den das 1655 vollendete neue Rathaus zu Amsterdam erhielt, eine dekorative Großmalerei, zu deren Absichten das schlichte alte Bildnis garnicht mehr gepaßt haben würde. Hier finden wir neben anderen auch zwei ehemalige Schüler Rembrandts, Govert Flinck und Ferdinand Bol, jenen mit seinem größten Bilde, Curius Dentatus als Landmann (im Vorsaal), und Salomos Gebet (im kleinen Speisesaal), diesen mit einem theatralischen Riesengemälde: Fabricius bei Pyrrhus (im Vorsaal; ein Entwurf dazu in Braunschweig; Fig. 28). Beide standen damals in einem Ansehen, wie es Rembrandt niemals genossen hatte; sie hatten sich weit von ihrem Meister entfernt. Flinck starb 1660 über diesen Arbeiten. Bol malte noch zwanzig Jahre lang weiter in dieser lauten, seelenlosen Manier. Beide hatten bessere Zeiten gehabt, wie wir sehen werden.

Eigentümlich berührt es, wenn sich zweierlei Züge an demselben Künstler finden. Dirck Santvoort, den man vollständig im Reichsmuseum kennen lernt, ist durchaus ein Mann der älteren Richtung, ein geringerer de Keyser. Seine Regentinnen des Spinnhauses, drei mit einer Dienerin (Fig. 29), sind ein einfaches, recht gutes Bild, ganz wie man es um diese Zeit, 1638, von einem tüchtigen Maler erwartet, und den gleichen Stil hat ein weniger gelungenes, mit Regenten der Tuchhalle von 1643, und ein Doppelbildnis eines Bürgermeisters und seiner Gattin in halblebensgroßen steifgestellten Figuren, die einander angefaßt haben. Derselbe Maler malt uns zwei Kinderporträts der Familie Alewyn in Schäfertracht, mit Schafen und einem Hunde, den Knaben (1644) ganz in Rot, das Mädchen in Violett, graziös, warm und beinahe duftig. Wirkt hier bloß Rembrandts Nähe, dessen zwanzigjähriger Schüler Flinck z. B. auf seinem frühesten Bildnisse (von 1636 in Braunschweig) einem jungen Mädchen ebenfalls den Blumenhut aufgesetzt und einen Schäferstab in die Hand gegeben hat, oder kündigen sich nicht doch schon die arkadischen, dem Barock verwandten Stimmungen an? — Klaas Moeyaert, der in Italien Elsheimers Einfluß erfahren hatte und sich dann in Amsterdam dem jungen Rembrandt näherte, aber in voller Selbständigkeit, hat die Kraft und Echtheit der Heimat auch in seinem Regentenbilde von 1640 bewahrt, sieben Herren und Frauen eines Krankenhauses an einem blaugedeckten Tisch, farbig und warm, wie er es liebt.

Wie verhalten sich nun Rembrandts Schüler im Bildnis, vor allem die zwei, die beinahe zusammen gehören, die in ihrer Jugend ihm in den biblischen Historien am treusten gefolgt sind, Flinck und Bol?

Digitized by Google

Von Flinck findet sich im Reichsmuseum zunächst ein dunkel gewordenes Regentenstück mit vier Doelherren der Kloveniersschützen von 1642, also dem

Fig. 28. Fabricius bei Porrhus, von Bol. Braunschweig.

Jahre der „Nachtwache", sodann ein eigentliches Schützenbild, farbig, im Malwerk ein wenig an Rembrandt erinnernd, von 1645, beide mit der herkömmlichen Anordnung der Figuren, endlich aber ein großes Prachtbild von

Digitized by Google

1648, auf dem er wie van der Helst in seinem Gastmahl einen Teil der Friedensfeier dargestellt hat (Fig. 30). Hier wird keinem mehr der Gedanke an Rembrandt kommen; eher könnte man meinen, er habe es einmal dem Bartholomeus möglichst gleich thun wollen. Die Soldaten begrüßen ihren Hauptmann, sie strecken ihre Lanzen in die Luft wie die Schützen älterer Bilder und zeigen ihre schönen Kostüme, selbstgefällig, äußerst reich, eingefaßt von zwei auf unserer Abbildung weggelassenen Randfiguren, die

Fig. 29 Die Regentinnen des Spinnhauses, von Santvoort. Amsterdam.

den Beschauer ansehen und fingerzeigend auf das erhabene Schauspiel hinweisen. Flincks nicht zahlreiche Porträts sind größtenteils vorzüglich. Der Uytenbogaert des Reichsmuseums, Brustbild eines älteren Mannes mit sichtbarer Hand, ging ehemals sogar unter Rembrandts Namen (Fig. 31). Ein leuchtendes, anmutiges Frauenporträt von 1641 findet sich in Berlin. Die Familie des Goldschmieds in Brüssel (Fig. 32) zeigt uns dann das Bildnis lebhaft dramatisiert. Diese Beispiele genügen. Flinck bleibt sich im Porträt ziemlich gleich; zu einem Stilwandel in das Barockmäßige wie bei Bol, der viel

Digitized by Google

Fig. 30. Die Friedensfeier von 1648 (Mittelstück), von Flinck. Amsterdam.

Digitized by Google

länger lebte, kommt es bei ihm kaum. Er ist der kräftigere Realist, der kühlere von beiden und der beständigere. Er hat auch in seinem äußeren Leben Glück, heiratet reich und wird ein vornehmer Herr in Amsterdam, angesehener als sein großer Meister, mit dem es nun immer weiter abwärts geht.

Ferdinand Bol ist mehr Poet, weicher, beweglicher, malerischer in den

Fig. 31. Johan Uytenbogaert, von Flinck. Amsterdam.

Farben und überhaupt vielseitiger, auch als Porträtist. Hier hält er sich zuerst Rembrandt nahe, und seine früheren Bildnisse haben Naturwahrheit (eine ältere Frau mit Steinkragen und Manschetten und einem Taschentuch, 1642, Berlin) und außerdem noch eine künstlerisch höhere Haltung, eine gewisse Eleganz (Meulenaer und Frau, Kniestücke von 1656, im Reichsmuseum; Fig. 33), bald aber giebt er seiner Neigung zu allerlei Einkleidungen und beziehungsvollen Anordnungen nach (eine Mutter mit zwei Kindern beinahe als

Digitized by Google

Madonna, im Reichsmuseum), das Natürliche verliert sich, und der Nachdruck liegt auf der mit Behagen ausgeführten Modetracht. Diese immer noch gut gemalten Bilder aus den sechziger Jahren sind nicht selten; Bol war offenbar beliebt und für diese Richtung gesucht, wie gleich darauf Nikolaas Maes, der ihn ablöste. Dieselbe Entwicklung wie das Privatporträt zeigt uns sein Regentenbild (Schützenstücke hat er nicht gemalt). Das älteste von 1649, mit Leprosenstiftsherren (noch auf dem Stadthause) ist das schönste, es folgt 1657

Fig. 32. Die Familie des Goldschmieds, von Flinck. Brüssel.

ein Tisch mit sieben Herren des Huiszittenhuis im Reichsmuseum (Fig. 34). Beide noch etwas im Geiste Rembrandts aufgefaßt führen uns zu dessen Staalmeesters von 1662 hin: dasselbe Geschlecht und dieselbe Kleidung, nicht mehr die knorrigen Freiheitskämpfer, sondern runde, weiche Gesichter ohne viel Charakter, aber noch nicht die Modemenschen. Nur ein junger Herr sitzt auf dem späteren Bilde ganz vorn, der alle Anlage dazu hat, die künftigen Veränderungen der Tracht an sich auszuprobieren. Zwei weitere Bilder des Reichsmuseums mit Leprosenvorstehern, vier Männern und

Digitized by Google

drei Frauen, ſind ſchon Barockbilder. Auch ſein prächtiger Admiral de Ruyter im militäriſchen Galakleide iſt eine echte Barockfigur. Er hat ihn öfter gemalt, dreimal allein im Jahre 1667 als Knieſtück von vorn: warm und farbig in gelbem Wams und orange Schärpe mit einem Globus vor Baluſtrade und Vorhang (Reichsmuſeum, Nr. 135, dasſelbe im Moritzhaus) und etwas

Fig. 33. Roelof Meulenaer, von Bol. Amſterdam.

anders ganz in Schwarz und Grau in einem ſilbergrauen Tone (Reichsmuſeum, Nr. 144; Fig. 35). Ebenſo ſeinen Sohn Engel de Ruyter 1669 (im Moritzhaus; Fig. 36). Immerhin ſieht man den etwas theatraliſchen Helden noch den Kriegsmann an. Man konnte aber auch ſchon zu dieſer Zeit mit vollem Ernſt Komödien machen, ſo wenn ein uniformiertes Kind in ganzer Figur zum Gruß tief knixend ſeinen Federhut abnimmt, der „Sohn des Admirals“ (1669, Verwilt aus Rotterdam; im Reichsmuſeum).

Digitized by Google

Nikolaas Maes, jünger als diese beiden, war im Anfang der fünfziger Jahre Rembrandts Schüler und malte dann hauptsächlich in seiner Heimat Dordrecht intime, lichtreiche Genreszenen und Einzelfiguren, auch Porträts in schlichter, einheimischer Auffassung, später aber, er war inzwischen auch in Antwerpen gewesen (um 1662), wo der höhere „römische" Stil in Blüte stand, kehrte er nach Amsterdam zurück (1673) und war hier bis an seinen Tod 1693 der eigentliche Modemaler des Barock. Er malte nun

Fig. 34. Die Regenten des Huiszittenhuis, von Bol. Amsterdam.

ausschließlich Bildnisse in reichen, aufgebauschten Kleidern und pathetischer Haltung, wenig individuell, aber fein in ihrem manchmal warmen, öfter jedoch kühlgestimmten Farbenton und sehr nach dem Geschmack seiner Zeit. Sie finden sich beinahe in jeder Sammlung, je später, desto mehr mit dem Ausdruck dieser beabsichtigten Vornehmheit, den unser lebensgroßer Perückenherr aus Brüssel (Fig. 37), ganz in Braun, mit goldgesticktem Kleide und kostbarer Wäsche, bis in die Fingerspitzen zeigt. Denselben Charakter hat auch ein Regentenbild des Reichsmuseums, um 1680, sechs um einen Tisch ver-

Digitized by Google

ſammelte Chirurgen mit langen gekräuſelten Haaren, Manſchetten und dem Halsſchmuck dieſer Zeit (kurzem Shawl oder geteiltem Bruſtlatz).

In dieſer Weiſe ſetzt ſich das Regentenbild weiter fort. Johan de Neck giebt uns ein ganz ähnlich gehaltenes mit ſechs Chirurgen, deren einer, der Vater der Blumenmalerin Rachel Ruyſch, als Anatom demonſtriert,

Fig. 35. Admiral de Ruyter, von Bol. Amſterdam.

1683 (Fig. 38). Der Künſtler gehört zu dem Kreiſe der beiden Backer, von denen der ältere zwei Schützenſtücke (auf dem Stadthauſe, eins 1642 datiert) und ſechs Werkhausregenten (um 1640, im Reichsmuſeum), der jüngere drei Regentenſtücke (1670. 74. 83 im Reichsmuſeum) gemalt hat. Beide paſſen mit ihren Arbeiten ganz in die Zeit, der ſie angehören. In dem jüngeren ſpricht ſich keine Individualität mehr aus, der ältere aber, einer der früheſten

Digitized by Google

Amſterdamer Schüler Rembrandts, der ſchon 1651 ſtarb, galt mit Recht ſchon zu ſeiner Zeit als Bildnismaler viel. Einen zeitgeſchichtlichen Wert hat noch ein flott dekoratives, farbiges Schützenſtück mit 22 lebensgroßen Figuren von 1650, das etwas an van der Helſt erinnert, nicht gut erhalten die Köpfe zum teil übermalt, — es gehört einem Schüler von Flinck, dem

Fig. 36. Engel de Ruyter, von Bol, die Marine von Willem van de Velde d. j. Haag.

Düſſeldorfer Spilberg, der ſich hier mit großem Geſchick den Erforderniſſen dieſer Gattung angepaßt hat.

Karel du Jardin, den wir als Figurenlandſchafter im italieniſchen Geſchmack kennen und ſchätzen, zeigt uns fünf Regenten des Beſſerungshauſes mit ihrem Diener, 1669, ſie ſitzen um ihren Tiſch, auf dem eine Decke von mattroſa Atlas liegt, vor einer weißen, durch Pilaſter gegliederten Wand. Ein neuer Farbeneindruck, beinahe Rokoko, das Ganze etwas weich

Digitized by Google

und matt, wie gewöhnlich auch seine in verschiedenen Sammlungen vorkommenden Einzelbildnisse sind. Ochtervelt, der Genremaler, hat aus seinen vier Regenten des Leprosenhauses 1674 ein Genrebild in halber Lebensgröße gemacht: die Herren sind etwas in Bewegung geraten und jeder

Fig. 37. Vornehmer Herr, von Maes. Brüssel.

hat seine besondere Haltung, der Raum ist ausführlich behandelt, eine Pilasterwand mit Skulpturen und einem Vorhang; vorn sitzt ein Hündchen, und eine Dienerin führt zwei Kinder zur Thür herein (Fig. 39).

Dieses jüngere Regentenstück, welches das Schützenbild noch fünfzig Jahre überdauert, hat kein großes eigenes Verdienst, weil es bereits gefundene Formen nur weiter giebt, und weil sich darin die Menschen der Zeit

Digitized by Google

im Vergleich mit ihren Vorgängern leicht philisterhaft und selbstgefällig ausnehmen, aber es ist doch nicht ganz leer, es hat einen Inhalt, der damals lebendig war, Wohlthätigkeit und Gemeinsinn, und darum lassen wir uns auch noch Spätlinge aus dem Zeitalter der langen weißen Perücken gefallen. Drei gewichtige Ärzte und zwei viel bescheidenere Pharmazeuten an einem Tisch, einer zieht die Glockenschnur, der Diener tritt in die Thür (1724); acht Waisenhausregenten, sehr elegante Barockfiguren in weißgrauem Ton (1729) und noch verschiedenes andre, alles von Cornelis Troost, der vor-

Fig. 38. Anatomie, von van Neck. Amsterdam.

trefflich mit Farben umzugehen versteht und sich in seiner feinen Auffassung über seine Zeitgenossen, auch seinen Lehrer Arnold Boonen erhebt.

Wir wenden uns, ehe wir nach Haarlem kommen, der Bildnismalerei in Delft, dem Haag und Leyden zu.

Der Delfter Hofmaler Michiel Mierevelt (1567—1641), dessen strenge Umrißkunst durch einen Utrechter Lehrer mit Frans Floris von Antwerpen zusammenhängt, hat fast nur Einzelporträts hinterlassen, die gewöhnlich einen für ihre Zeit recht altertümlichen Eindruck machen. Zwischen 1610

Digitized by Google

und 1630 waren Ravesteyn, Frans Hals und die Amsterdamer weiter als er. Mit dem bürgerlichen Gruppenbilde gab er sich wenig ab, ein großes Schützenstück von 1611 und eine Anatomie von 1617, die in ihrer Art nichts besonderes sind, haben sich erhalten. Mit diesen Bildern machten ihre Meister durchweg keine guten Geschäfte. Nicht einmal van der Helst, der doch allen Ansprüchen seiner Zeit genügte, wurde ein wohlhabender Mann, Ravesteyn, der für sein Hauptwerk von 1618 mit 23 lebensgroßen

Fig. 39 Die Regenten des Leprosenhauses, von Ochtervelt. Amsterdam.

Figuren 500 Gulden bekam, stand sich bei den Prinzen, vornehmen Damen und Offizieren des Hofes besser, und Frans Hals ist als armer Mann gestorben. Mierevelt wurde reich, er war ein guter Geschäftsmann, und er hatte eine Werkstatt wie Cranach, in der zwei Söhne, ein Enkel und zahlreiche Gehilfen thätig waren, und aus der das offizielle Holland dieser Jahrzehnte gemalt hervorging, großenteils in fabrikmäßiger Ausführung, weil viele Exemplare einer Person verlangt wurden, so daß die Bezeichnung des Meisters gerade in dieser Klasse sehr viel geringe Arbeit deckt. Sorgfältige

Digitized by Google

Bildniſſe Wilhelms des Schweigers aus ſeiner letzten Zeit, im langen Rock, ernſt und feierlich, der Kopf nach einem Kupferſtich, und des Statthalters Friedrich Heinrich im Harniſch, für Mierevelt recht friſch (Fig. 40), befinden ſich im Reichsmuſeum. Auch zwei Bruſtbilder des alten Jakob Cats von

Fig. 40. Der Statthalter Friedrich Heinrich, von Mierevelt. Amſterdam.

1634 und 39 ſind gut. Sonſt zeigen uns den Künſtler am vorteilhafteſten einzelne gelegentlich vorkommende Bilder von weniger berühmten Perſönlichkeiten, die ſich nur einmal und dann deſto beſſer malen ließen, z. B. eine ältere Frau, die mit einem Buche in der Hand an ihrem Tiſch ſitzt (Hannover, 1633). Auch ſetzte er in dieſen letzten zehn Jahren ſeines

Digitized by Google

Lebens seine Farben nicht mehr so hart und glatt, sondern lockerer auf, aber Eindrücke, die seiner Berühmtheit entsprechen, giebt er uns damit heute doch nicht mehr.

Viel mehr bedeutet die Porträtierkunst im Haag, ihr Stern ist der nur wenig jüngere Jan van Ravesteyn (um 1572—1656), eines Glasmalers Sohn, sein Bruder und dessen Sohn porträtierten ebenfalls, und seine Tochter war seit 1640 mit dem Vandyckschwärmer Hanneman verheiratet. Dieser hatte in London Cornelis van Ceulen kennen gelernt, der nun auch in den vierziger Jahren nach Holland zog und z. B. hier im Haag sein Hauptwerk malte, das Gruppenbild der Ratsherren von 1647, die über die Herstellung des Stadthauses ratschlagen (im Gemeindemuseum). Hanneman schloß sich in London beinahe im Verhältnis eines Schülers an einen Stadtgenossen an, der dort von 1618 bis 1630 als vielbeschäftigter Porträtierer lebte und dann nach dem Haag zurückkehrte, Daniel Mytens den älteren, das angesehenste Glied einer Familie, die außer ihm mindestens noch sechs Bildnismaler aufweist. Also ein weiter Zusammenhang von Kunstinteressen, in dessen Mittelpunkt Ravesteyn steht. Er kannte die Delfter Maler, auch Mierevelt, dem man einen gewissen Einfluß auf ihn zugeschrieben hat, aber dann wäre das Ergebnis sehr verschieden. Seiner persönlichen Begabung und Leistung gegenüber hat die Frage nach dem Verdienst eines einzelnen Lehrers gar keine Bedeutung, er sucht sich seinen Weg unter einer Anzahl von Mitstrebenden, namentlich den Amsterdamern, die wir kennen gelernt haben, und steht dann gleich vor unseren Augen als ein fertiger, dem Frans Hals durchaus ebenbürtiger Künstler mit zwei riesigen Breitbildern des Gemeindemuseums von 1616 und 1618, für seine Jahre nicht einmal früh, sondern als mittlerer Vierziger, wenn das angenommene Geburtsjahr richtig ist; wir kennen eben überhaupt nichts von ihm, was älter wäre als 1609. Auf dem ersten Bilde finden wir 25 Offiziere vor ihrem Doelenhause versammelt, eine langgestreckte, von einem mittleren Einschnitt in zwei Flügeln auseinandergehende Komposition. Den rechten zeigt unsere Abbildung (Fig. 41) mit einem Aufundnieder von Köpfen und Halskrausen, auf dem linken haben wir zwei Figurenreihen übereinander, an beiden Ecken eine Fahne; die Anordnung ist einfach, aber mit versteckter Kunst durch viele einzelne Motive bewegt. Das andere Bild ist noch lebendiger gruppiert: 14 Ratsherren sitzen um einen Tisch und empfangen neun Schützenoffiziere, deren Hauptmann einen Willkommbecher entgegennimmt. Im Kostüm und in der ernsten, gewichtigen Haltung entsprechen diese Bilder dem ältesten Schützenstücke von

Digitized by Google

Frans Hals in Haarlem (1616). Die Farben sind buntkräftig wie dort und in der Harmonie ebenfalls warm, die Gesichtsfarbe geht noch mehr ins Bräun-

Fig. 41. Die Sebastiansschützen von 1616 (rechte Hälfte), von Ravesteyn. Haag, Gemeindemuseum.

liche, die Zeichnung und der Auftrag sind noch fester und sicherer. Zwei spätere Bilder Ravesteyns an derselben Stelle, Ratsmitglieder an einem grünen

Digitized by Google

Tisch von 1636 und sechs Offiziere von 1638, haben eine andere Haltung. Der Vortrag ist leichter und lockerer, der Gesamtton kühl und ruhig, besonders reizvoll auf dem ersten Bilde; wir sehen da keine bunte Farbe mehr, neben dem Schwarz und Weiß der Kleidung nur noch Grün und Grau.

Nun findet sich aber noch ein bedeutendes und für seine frühe Entstehungszeit (1617) doppelt verdienstliches Bild in diesen Räumen, ein braunroter Fähnrich mit einer roten Fahne (Fig. 42), sicher und keck in Form und Farbe, so meisterlich, daß der es gemalt hat, Evert Crynsz van der Maes, wohl Ravesteyns Vorbild gewesen sein könnte (an ihn erinnert auch der diesem zugesprochene Admiral van Cats im Reichsmuseum, Nr. 1165). Er war Karel van Manders Schüler und 1604 aus Italien zurückgekehrt, und er lebte mindestens bis 1656, aber dieser Fähnrich ist bis jetzt sein einziges beglaubigtes Bild, ein auf Bestellung gemaltes Schützenporträt, während Rembrandt seinen Bürgerfähnrich 1635 mit seinen eigenen Gesichtszügen rein aus künstlerischem Behagen gemalt hat. Ein lichtfarbener, zahmer Fähnrich von Joachim Houckgeest, dem Oheim des Architekturmalers, (1621) macht nicht den Eindruck seines kraftsprühenden Kameraden.

Im Einzelporträt ist Ravesteyn mit Mierevelt und Moreelse verwechselt worden. Die größte Sammlung besitzt das Moritzhaus, 24 geharnischte lebensgroße Kniefiguren von meist unbekannten Offizieren, zwischen 1611 und 1624 datirt, und zwei Bildnisse fürstlicher Damen, drei oder vier das Amsterdamer Reichsmuseum neben einer großen Anzahl Miniaturporträts, die er nach Originalen anderer für ein Schloß der Oranier malte; außerhalb Hollands finden sich wenige, zwei im Louvre, zwei in Berlin. Sie sind fast durchweg lebensvoller und breiter und flotter gemalt als diejenigen Mierevelts.

Van Ceulen, der in England van Dyck eine gewisse glatte Eleganz abgesehen hat, malt seit seiner Übersiedlung nach Holland bis 1660 und vielleicht auch noch etwas länger mit leichter Hand lebensgroße Figuren, die an ihrem flachen Typus und einem eigentümlichen grüngrauen Farbenton bald erkennbar sind, in den meisten Sammlungen findet sich ein oder das andere Stück, alle diese übertrifft jenes große Gruppenbild des Haager Gemeindemuseums.

Auch Leyden bewahrt in seinem Stadtmuseum acht Gruppenbilder eines einheimischen Malers, von dem wir im übrigen wenig wissen. Joris van Schooten (1587—1651) ist kein eigenartiger Künstler, sondern nur ein Mann des besseren Durchschnitts. Seine älteren Schützenstücke von 1626

Digitized by Google

und 1628 ſind handwerksmäßig ſchlicht, altertümlich gedrängt, ohne Kompoſition und Farbenwirkung, das letzte aber mit ſechs Offizieren macht

Fig. 42. Der Fähnrich, von Evert van der Maes. Haag, Gemeindemuſeum.

ſchon einen anderen Eindruck: die Figuren ſind auseinander geſtellt, mit Luftzwiſchenraum, in lebendig ſprechender Gruppierung, die Farben haben

Digitized by Google

Tiefe, Glanz und einen silbernen Gesamtton, etwa in der Weise des van der Helst, nur fehlt den Köpfen die sichere Modellierung und der feste Strich. Dieses Bild ist für ihn, der es im Alter von 63 Jahren malte, eine tüchtige Leistung, aber für die Zeit (1650) bedeutet es nicht viel. Andere Maler geringerer Ordnung hatten es unter dem Einfluß bedeutender Vorbilder damals schon viel weiter gebracht, z. B. der ungefähr gleichaltrige Hendrik Pot in Haarlem, der mit seinen aus dem Doelenhause auf den Schießplatz ausrückenden Offizieren der Adriaensschützen (1630, Haarlem, Museum) Frans Hals sogar recht nahe kommt. Ein Schüler oder wenigstens ein langjähriger Arbeitsgenosse Schootens, Abraham van den Tempel aus Leeuwarden, der mindestens seit 1648 in Leyden lebte und dann 1660 nach Amsterdam übersiedelte, ist in seinen Historien unausstehlich manieriert, wegen seiner Einzelbildnisse und Familiengruppen aus diesem letzten Zeitraum aber beachtenswert. Er hat sichtlich van der Helst im Auge und übersteigert ihn nach der Seite des Kühl-Vornehmen, man merkt die Nähe der Franzosen. Seine Menschen, die oft eine Parklandschaft mit einer Balustrade, mindestens aber einen Vorhang im Rücken haben, sind nicht individuell und an einem Typus leicht erkennbar wie bei dem spätern van Dyck, bei Ceulen oder Netscher, aber sie sind fein, angenehm im Ausdruck und weich und duftig gemalt. Gute, sichere und zugleich datierte Bilder dieser Art, wie die kostbar gekleidete jüngere Dame, die vor einem von Statuen umstellten Weiher steht (1665, Kassel; Fig. 43) oder ein großes Familienstück der Hamburger Kunsthalle von 1672, kommen nur vereinzelt vor. Ein Abraham van den Tempel unter einer Anzahl holländischer Porträts macht immer einen gewissen Eindruck; man sieht, das ist etwas anderes als früher, und jetzt kommt eine neue Zeit.

Nach den Zeugnissen der Kunst zu urteilen, haben die Schützen in Haarlem nächst den Amsterdamern im 17. Jahrhundert den größten Aufwand gemacht. Zwei einheimische Künstler vertreten heute für uns in dem dortigen Museum das Schützenstück auf seiner älteren Stufe. Cornelis Cornelisz van Haarlem (so zubenannt zum Unterschiede von dem Amsterdamer van Oostsanen, III, S. 350) stand zu seiner Zeit und noch bis zum Ende des Jahrhunderts in hohem Ansehen wegen seiner gezierten Historien mit lebensgroßen nackten Figuren, die wir heute beinahe abscheulich finden. Dahin gehören der Bethlehemitische Kindermord von 1590, Adam

Digitized by Google

und Eva von 1592 (Reichsmuseum; Fig. 44), Peleus und Thetis beim Hochzeitsmahl (1593, Moritzhaus, wo auch Adam und Eva von 1591), endlich — etwas kleiner, im Haarlemer Museum — das Wunder von Haarlem: eine verleumdete Nonne wird von einem als Arzt approbierten Mönch gerechtfertigt, 1591. Welche Produktion innerhalb dieser Spanne Zeit und welches Können eines noch nicht Dreißigjährigen! Der gefeierte und hochbezahlte

Fig. 43. Unbekannte Dame, von van den Tempel. Kassel.

Künstler ließ sich auch einigemale herbei, Schützen zu malen in den aneinandergereihten Brustbildnissen, die als Gastmahl gedacht waren. Zuerst 1583, als er gerade aus der Fremde zurückgekehrt sich in seiner Vaterstadt selbständig gemacht hatte, erst 21 Jahre alt. Für dieses Alter ist das Bild, eine ziemlich breite Tafel, merkwürdig gut, noch altertümlich und gebunden, aber sprechend im Ausdruck der Köpfe. Ein späteres Schützenstück, beinahe in Quartformat, von 1599 ist so mit Figuren überfüllt, daß es nicht mehr

Digitized by Google

bildmäßig, sondern landkartenartig wirkt. So malte er denn lieber Nacktes und biblische Geschichte für sein Publikum weiter, und beide werden sich dabei besser gestanden haben.

Vier solche Schützenstücke liefert dann Frans de Grebber (dessen Sohn Pieter durch seine recht lebendigen und farbenprächtigen Galeriebilder aus der biblischen Geschichte im italienischen Geschmack besser bekannt ist), sie sind von 1600 bis 1619 datiert, fallen also schon in die Zeit, wo für das nationale Gruppenbild durch die Amsterdamer Naveseyn und Frans Hals ein anderer künstlerischer Standpunkt gewonnen ist. An diesen Fortschritten nimmt der 1570 geborene Grebber nicht mehr teil, er ist also früh zurückgeblieben, wie uns gerade hier klar wird, wo die Bilder guter Nachahmer von Frans Hals hängen, z. B. jenes bereits erwähnte großartig lebensvolle Offiziersstück, das Hendrik Pot malte, als er auf seiner Höhe war, mit vierzig Jahren (1630).

Alles aber, was die holländische Porträtkunst bis dahin geleistet hat, faßt nun der große Frans Hals in sich zusammen, mit seiner wahrhaft einzigen Beobachtung giebt er die Natur selbst, so weit das möglich ist, ein echter Realist, wie man zu sagen pflegt, neben dem dann nur noch Rembrandt der Poet als Bildnismaler auf gleicher Höhe steht. In Antwerpen, wohin seine Eltern ihres Glaubens wegen ausgewandert waren, 1580 oder im folgenden Jahre geboren, kehrte er gegen 1600 in seine Vaterstadt zurück und lebte hier bis an seinen Tod 1666. Er soll Karel van Manders Schüler gewesen sein, der aber schon 1604 Haarlem verließ und 1606 in Amsterdam starb; viel kommt darauf nicht an, es gab andre Künstler, deren Werke ihn mehr lehren konnten, und das Beste that sein Genius. Als Künstler scheint er sich nicht früh entwickelt zu haben, denn vor 1616 kennen wir kein Bild von ihm. Von seinem äußeren Leben wissen wir nicht viel. Er war kein guter Haushalter und ein lustiger ausgelassener Mann, aber keineswegs ein halber Hanswurst, wie man ihn heute manchmal zu schildern liebt. Mit solchen Eigenschaften wäre er nicht Ehrenmitglied der Rhetoriker und Vorsteher der Lukasgilde geworden, vielleicht auch nicht der Künstler, der er ist. Haarlem war keine bloße Geschäftsstadt, das Leben dort enthielt tiefere Interessen und Anregungen, die ihn mitberührten, wenn seine Bildung auch nichts akademisches hatte. Wie hätte er auch auf alle, die nur je mit ihm in Berührung kamen, die Maler großer und kleiner Figuren, die Bauern- und die Gesellschaftsmaler, die Landschafter, die Architektur- und Stilllebenmaler einen Einfluß ausüben können, worin wieder nur

Digitized by Google

Rembrandt mit ihm vergleichbar ist, wenn er nicht auch „inwendig voller Figuren“ gewesen wäre wie Dürer, obwohl er kein Tagebuch darüber geführt hat, wie dieser es that. Er selbst hat nur Bildnisse gemalt, denn auch seine Sittenbilder sind Porträts, — Landschaftshintergründe nicht mit Vorliebe

Fig. 44. Adam und Eva, von Cornelisz van Haarlem. Amsterdam.

und keine Tiere, kaum einen Hund, was beinahe auffällig ist an einem Holländer; aber diese Einseitigkeit schmälert seinen Ruhm nicht, die Größe hängt nicht an der Stoffwahl.

Der stimmungsvolle Raum des kleinen Haarlemer Museums, in dem der Ortsgeist wohnt, ein redendes Archiv der Vergangenheit, wie es außer-

Digitized by Google

halb Italiens kaum eine Stadt besitzt, ist auch sein Ehrensaal, hier hängen in einer Reihe fünf Schützen- und drei Regentenstücke, die öffentlichen Denkmäler seiner Kunst. Wir stellen diese nebst einem Schützenstücke des Reichsmuseums voran und lassen ihnen die Bildnisse einzelner Personen folgen.

Von den fünf Schützenstücken sind die drei ersten als Gastmähler, die beiden letzten als Aufstellungen zum Appell oder vor dem Abmarsch gegeben, jene gehen in Innenräumen vor sich, deren Behandlung lebhaft zum Ganzen mitspricht, diese draußen vor dem Doelenhause, so daß die Landschaft zum Ausdruck beiträgt. Die drei Gastmähler sind wieder ziemlich ähnlich im Format, in der Personenzahl (11 und 12), der Anordnung und dem Hauptmotiv eines Fähnrichs, der seine Fahne diagonal nach rechts aufwärts gestreckt trägt, so ähnlich, daß wenn man sie mit den beiden ganz anders gehaltenen, lang auseinander gezogenen Aufstellungen vergleicht, ihre Unterschiede beinahe zurücktreten. Aber sie sind doch da. Das älteste Bild von 1616 (Nr. 85) ist das kräftigste von allen, auf keinem andern spricht uns die innere Gesundheit dieser derbknochigen Menschen und ihre harmlose bäuerliche Fröhlichkeit so entgegen. Die Modellierung der Formen ist sehr energisch, obwohl der Auftrag vielfach, z. B. im Fleisch nicht gestrichen, wie man bei Frans Hals erwartet, sondern vertrieben ist; der Ton ist ganz warm, im Fleisch fast braun, und das Rot der rotweißen Schärpen*) treibt die warme Skala noch kräftiger heraus.

Erst nach zehn Jahren (1627) kommen die zwei andern Mahlzeiten, eine, Nr. 86, mit Georgsschützen (Fig. 45), wie jene ersten, eine mit Adriaensschützen, Nr. 87. Giebt man genau acht, so sieht man diesen Zeitabschnitt beiden an, so verschieden sie wieder unter einander sind: der Künstler gruppiert leichter und freier, und auch die Menschen sind in diesem kurzen Zeitraume etwas anders geworden, sie sind weniger klobig. Nicht nur in den Äußerlichkeiten der Kleidung zeigt sich das, so daß z. B. statt des Steinkragens die geteilte Krause oder der liegende lange Kragen der jüngeren Mitglieder überhandnimmt, sondern es hat sich auch der Gesichtsausdruck geändert, was namentlich auf Nr. 86 bemerkbar ist, und vielleicht auch ein wenig die Be-

*) Auf den folgenden Bildern finden wir blaue und orange Schärpen; orangeweiß-blau sind die alten Oranierfarben. Es scheint, daß sich die beiden Kompagnien an den Farben und überhaupt an der Uniform nicht unterscheiden ließen (so seltsam das auch an einer Uniform sein mag), so daß man auch heute die Georgs- und die Adriaensschützen gar nicht bestimmen könnte, wenn nicht die Bilder ihre Überlieferung hätten. In Haarlem scheint man darüber nichts zu wissen.

Digitized by Google

wegung der Hände. Übrigens hat nun der Künstler das eine Bild (86) in der kühlen Skala, das andre (87) ganz warm gehalten, so daß dieses hierin wieder dem älteren, Nr. 85, ähnlich wird, um so mehr, als in beiden der

Fig. 45. Die Georgsschützen von 1627, von Frans Hals. Haarlem (Nr. 86).

Raum mit seiner Tiefe und mit einem Fensterdurchblick auf Häuser und Bäume zur Geltung kommt, besonders schön und lustig in Nr. 87. Dagegen besteht auf Nr. 86 der Hintergrund nur aus einer mit Stoff ver-

Digitized by Google

hängten Wand, so daß die Figuren noch mehr zur Hauptsache werden; sie sind enger zusammengedrängt, denn diese Tafel ist die schmälste, und bei dieser Anordnung hätte eine intimere Ausstattung des Raumes zerstreuend gewirkt. Man wüßte gern, wie die beiden Kompagnien sich von dem Künstler behandelt glaubten, und ob sie bei dem Vergleich der beiden Bilder von 1627 ebenso geurteilt hätten wie wir. Nr. 87 ist freundlicher und traulicher, mehr malerisch gedacht. Nr. 86 ist kühl wie seine Färbung, anspruchsvoller, plastischer im Figürlichen, auch wohl gesellschaftlich noch etwas höher gehalten. Wer Nr. 87 vorzieht, den wird seine Vorliebe vielleicht noch weiter zurückführen zu dem tiefwarmen, bräunlichen Bilde von 1616, das einen ganz einheitlichen Ausdruck hat. Die zwei von 1627 sind Übergangsbilder. Was sie mehr geben als Nr. 85, in der Auffassung und technisch, das wird dann doch hoch überboten von den zwei folgenden, die uns auf noch breiteren Tafeln die Schützen aufrecht gestellt zeigen, und zwar als Kniestücke, denn nur die „magere Kompagnie" von 1637 im Reichsmuseum, mit dem Fähnrich in der Mitte, der seinen Arm in die Seite stemmt und den Pieter Codde vollendete, hat ganze Figuren bis zu den Füßen.

Die Adriaensschützen (Nr. 88, 1633; Fig. 46), im ganzen vierzehn, sind vor ihrem Doelenhause wie zum Appell versammelt, stehend und zum teil sitzend, aber nicht an gedeckter Tafel, sondern an einem kleinern Tische, auf dem das von einem der Männer aufgeschlagne Album liegt; die Anordnung ist von einer großen, ungezwungenen Schönheit, mannigfach in Einzelgruppen zerlegt und doch zusammenhängend. Die Figuren sind feiner als auf den frühern Bildern, die Köpfe edler, die Zeichnung graziös, die Farbe sicher und leicht, aber nicht nachlässig hingestrichen. Die Färbung, im Gesamteffekt blaugrün, wird von ausgesprochenem Helldunkel beherrscht. Kühle und warme Töne wechseln miteinander ab, jene liegen hauptsächlich auf den Figuren, diese in der Landschaft mit ihrem dämmrig angehauchten Himmel; hier wird Frans Hals sogar ein wenig Poet. Alles zusammengenommen ist dieses das schönste Bild nicht nur von ihm, sondern überhaupt innerhalb der ganzen Gattung.

Aber das nächste, Nr. 89 von 1639, mit neunzehn Georgsschützen (Fig. 47), ist doch keineswegs geringer, nur anders und wieder ganz neu, sowohl in der Anordnung als im Charakter und in der Färbung; der beinahe Sechzigjährige ist noch jung und frisch. Die Gruppierung ist einförmiger, weiter auseinander gezogen auf dieser noch breitern Tafel. Sämtliche Schützen stehn aufrecht, vorn zwölf in zwei Reihen hinter einander in der ganzen Breite des Bildes, links über ihnen auf einer bewachsenen Anhöhe die übrigen sieben

Digitized by Google

Fig. 46. Die Adriaensschützen von 1633, von Frans Hals. Haarlem (Nr. 88).

Digitized by Google

in einem dritten Gliede bis zur Bildmitte, wo die Landschaft einsetzt und ein größeres Stück freien Himmels sichtbar wird, mehr Licht also als auf Nr. 88 und völlige Tagesbeleuchtung, nicht Dämmerung. Diese Lichtöffnung rechts oben, in die die Lanzen der vordern Glieder zum teil hineinragen, macht eine bedeutende Wirkung, und die herkömmliche Reihenanordnung der ältesten Schützenstücke ist hier doch gut weitergebildet. Hier bei dem Aufmarsch haben die Schützen auch ihre Hüte aufgesetzt, unter deren Rändern man das Haar lang herabhängen sieht, wie es jetzt getragen wurde (das Bild von 1616 zeigt uns noch lauter kurz geschorne Köpfe); sie haben energische Gesichter, bei deren Zug und Strich man an Rembrandt denkt, und an ihn erinnert auch das starke und noch etwas wärmere Helldunkel.

Vergleicht man dieses Bild mit Nr. 88, so gewinnt man den Eindruck, daß jenes schöner ist, aber dafür sprudelt hier das Leben trotz der einförmigen Anordnung doch noch kräftiger. Man hat es immer als etwas merkwürdiges angesehen, daß zwei Männer nahe bei einander leben, dieselben Gegenstände und zum teil für dieselben Räume malen, und daß dann doch ihre Bilder so verschieden geraten, als hätte keiner von dem Treiben des andern gewußt. In diesem einen Falle läßt sich ein Eindruck Rembrandts auf Frans Hals nicht verkennen. Aber noch mehr. Wir bemerkten auf diesen Bildern eine bis 1633 zunehmende Verfeinerung des Typus, der ja auch in einem Porträt niemals rein auf sein Urbild, sondern immer auch mit auf den Künstler zurückgeht. Sehen wir uns nun noch einmal darauf hin einzelne Köpfe an, auch Handbewegungen und die Haltung einzelner Figuren in Nr. 86 und 88 und in der „magern Kompagnie" des Reichsmuseums, so fällt uns noch ein Andrer ein. Als Nr. 86 und 87 gemalt wurden (1627), kehrte gerade van Dyck aus Italien zurück, wo er sich zum Porträtisten der vornehmen europäischen Welt ausgebildet hatte; 1630 soll er vom Haag aus Frans Hals in Haarlem aufgesucht haben. Daß die beiden von einander Kunde nahmen, ist sicher. Man wird sich das Verhältnis nicht bloß grobmateriell als eine Beeinflussung von Person zu Person vorstellen. Es lag im Zuge der Zeit; auch das Genrebild der Holländer verfeinerte sich, und so verlangte der Mynheer, wenn er sich malen ließ, schon von sich aus, daß er etwas stattlicher aussähe als sein Vetter oder Onkel vor zehn und zwanzig Jahren. Die Veränderung des Geschmacks geschah unter dem Einfluß der südlichen Niederlande, wo die Porträtisten, an der Spitze van Dyck, das Niveau des Bildnisses erhöht hatten, und von wo sich dieses, was wir nun vorwiegend als das Vandyckische empfinden, allmählich auch dem Norden mitteilte. Wollte

Digitized by Google

Fig. 47. Die Georgsschützen von 1639, von Frans Hals. Haarlem (Nr. 89).

Digitized by Google

sich Frans Hals für einen solchen Zwang entschädigen, so malte er den lachenden „Mann mit dem Schlapphut“ in Kassel, oder er mietete sich irgend ein Individuum für sein Geld, zog es an und malte es, wie er wollte; das sind dann seine sogenannten Sittenbilder oder sittenbildartig aufgefaßten Figuren. Und was nun noch die ganze Klasse der Schützenstücke betrifft, so stellen sie ja freilich keine Historienmalerei im höchsten Sinne dar, aber die Höhe der „Eroberung von Breda“ des Madrider Hofmalers Velazquez erreichen sie doch allenfalls, und das Lanzenmotiv, das dem weltberühmten Bilde seinen Namen gegeben hat, kann nicht einmal für originell gelten.

Auf die uniformierten Schützen dieser Bilder folgen nun in Haarlem zeitlich die Regenten in bürgerlicher Tracht.

Die fünf schwarzgekleideten Herren vom Elisabethspital vor einer schlichten Wand, an der eine Landkarte hängt, mit dem grünen Tisch im Vordergrunde, alle mit Hüten und liegenden Kragen, von 1641, sind als Gegenstand sowohl wie an Lokalfarbe das Einfachste, was sich denken läßt (Fig. 48). Die Wirkung liegt in der wundervollen Zusammenstimmung, einem ganz einheitlichen, goldwarmen Ton, wie ihn der Künstler noch nicht und auch später auf keinem seiner Bilder mehr angewandt hat. Es gelüstete ihn diesesmal, Rembrandts Skala zu versuchen und er hat damit ein gutes Bild geliefert, so gut, daß ihm innerhalb dieser ganzen Bilderklasse nur noch ein Werk den höhern Platz vorwegnimmt, die zwanzig Jahre später gemalten „Staalmeesters“ von Rembrandt. Bald nach diesen entstanden dann die letzten Bilder von Frans Hals, die hier in Haarlem hängen: fünf Regenten und vier Regentinnen des Altmännerhauses, jene nebst einem Verwalter, diese mit einer Aufwärterin, beide 1664 gemalt, aber wie? Die Köpfe kümmerlich, die Körperform zum teil verzeichnet, die Farbe ganz stumpf und grau. Er war nun vierundachtzig Jahre alt, aber die Jahre allein hatten es ihm nicht angethan. Er hatte allezeit gut gelebt und niemals gespart, den Gerichtsvollzieher hatte er schon vor Jahren bei sich gesehen, jetzt empfing er sogar Armenunterstützung. Manche meinen, der alte Schalk hätte sich noch hier auf diesen Bildern, vielleicht sogar aus dem Spital heraus, über die Herren und namentlich über die Frauen des Vorstands lustig gemacht; andre haben gedacht, er hätte sie im Zorn so schlecht gemalt. Das ist zuviel Scharfsinn. Er that sicherlich, was er konnte, aber es war nicht mehr viel, und die Aufträge waren ein Almosen.

Unsere Auswahl aus den übrigen mehr als 150 Bildern hält sich an den Vorrat der öffentlichen Sammlungen und nimmt das eigentliche Porträt

Digitized by Google

voraus. Die Einzelfiguren, darunter auch Bildnisse von Ehegatten, haben gewöhnlich einfarbigen Grund, hell oder dunkelgrau oder auch braun, selten die Andeutung eines bestimmten Raumes oder einen Blick ins Freie, nur einige Gruppenbilder haben Landschaft. Die früheren Bilder zeigen eine feste, bestimmte, manchmal sogar namentlich in den Frauenköpfen eine etwas harte Modellierung, einzelne bisweilen warme Lokalfarben treten hervor, und die Kleidung ist sorgfältig ausgeführt. Dann wird der Vortrag freier, die Wirkung unter Anwendung des geschlossenen Lichtes einheitlicher, die Tönung kühl, silbergrau bis ins Schwärzliche, indem das nun in der Mode

Fig. 48. Die Regenten des Elisabethspitals, von Frans Hals. Haarlem.

überhand nehmende Schwarz der Tracht die Grundlage dieser Harmonie giebt, und der Ausdruck bekommt das Sprechende und Packende jener Schützenstücke seiner Höhezeit. Gegen 1640 stellt sich ein warmer Goldton ein, aber nur vorübergehend, um alsbald einem lichten, bis in die Schatten klaren Grau zu weichen, das alle Lokalfarben, auch die des Fleisches in sich aufnimmt. Die Kleidung wird jetzt nur angelegt, der Auftrag erfolgt in breiten, hingesetzten Flächen durch die kühnen Pinselstriche, die Frans Hals, seit wir ihn kennen, berühmt gemacht haben; sie gehen erst in einiger Entfernung zusammen und geben dann einen Eindruck von Leben, der uns ganz allein zu diesen Bildern immer wieder aufs neue hinzieht, denn interessant

Digitized by Google

oder gar sympathisch sind die holländischen Patrizier, die er schildert, beinahe alle nicht, nur leibhaftig und wirklich.

Noch in die ersten zwanziger Jahre gehören ein blonder Herr und seine Frau, lebensgroß aufrecht stehend bis zu den Knieen, er in schwarzem Atlas noch mit dem Radkragen und mit seinem Hut in der Hand, sie in einem rotgelben Schnürleibchen mit sehr vielem Schmuck (Kassel). Es folgt ein gleichfalls noch junges Ehepaar in lebensgroßen Brustbildern, beide in Schwarz, er mit einem breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe (Berlin, Nr. 800. 801). Sodann, ebenfalls in Berlin, drei ganz kleine Halbfiguren. Ein verwachsener Kavalier, der seinen Verdruß in eine gewählte Toilette versteckt hat, ein selbstbewußtes, verdrießliches Gesicht unter der breiten Hutkrämpe (1625). Der alte Prediger Acronius im Amtskleide mit einem Buch, als wollte er predigen oder disputieren, und ein junger Mann in violettem Wams, der die linke Hand vorwärts streckt, als hätte er ebenfalls etwas wichtiges zu sagen, beide in einem bräunlichen Ovalrahmen (1627), ungemein malerisch und frei; der Künstler beherrscht dies kleine Format meisterlich.

Ein Vollblutpatrizier wie jener in Kassel ist der Haarlemer Olycan von 1625 (im Moritzhaus; Fig. 49), spitzbärtig, dunkel, noch nicht dreißig Jahre alt, und schon sehr reif, ernst und zurückhaltend, dabei kostbar gekleidet, hauptsächlich in Schwarz. Seine ihm kürzlich angetraute neunzehnjährige Frau trägt vielen Schmuck an sich, dazu ein goldgesticktes Mieder und einen farbigen Kleideinsatz (Fig. 50). Olycan befindet sich auch unter den Haarlemer Georgsschützen von 1627. Bald darauf muß das aus Amsterdam stammende Bildnis des Reichsmuseums, das vielleicht Nikolaas Hasselaer darstellt, gemalt sein, frei und breit mit seiner Auffassung der Kleidung, der Spitzen und Manschetten und der Art des Sitzens; das vielleicht dazu gehörige Frauenbild Nr. 446 stellt trotz des gut modellierten Kopfes viel weniger vor. Wir verweilen noch in diesem Gesellschaftskreise. Olycans weit ältere Schwester war an den Haarlemer Bürgermeister van der Meer verheiratet, sie sind beide 1631 gemalt (im Haarlemer Museum), er stehend, sie sitzend und in etwas größerem Maßstabe, recht bieder und kräftig, beide in der Tönung mehr kalt als warm. Ein mehr imponierendes Paar sind Lukas de Clercq und seine Gattin, zwei ganz gleichmäßige Kniestücke in Schwarz auf grauem Grunde, aufrecht stehend, selbstbewußt, entschieden kühltönig (1635) im Reichsmuseum. Eine nette alte Dame daselbst, sitzend bis zu den Knieen (1639), hat wärmere Färbung, ohne übrigens an Rembrandt zu erinnern, sie soll Olycans Mutter sein,

Digitized by Google

aber nach der Altersangabe auf dieſem Bilde iſt ſie nur ein Jahr älter geweſen als ſeine Schweſter.

Etwas älter als Olycan war ſein Stadtgenoſſe van Bereſteyn. Sein und der Seinigen Andenken hat Frans Hals in herrlicher Weiſe auf die Nachwelt gebracht, aber es iſt etwas wehmütiges um die Geſchicke ſo gefeierter

Fig. 49. Jakob Olycan, von Frans Hals. Haag.

Menſchen und ihrer Denkmäler. Die Familie ſtirbt aus, ihre Bilder erhalten ſich noch eine Weile in ihrer Stiftung, dem „Hoofje“, und zuletzt werden ſie an die Muſeen oder an die allerreichſten Makkabäer verſilbert (1884). Herrn van Bereſteyns und ſeiner Gattin Bildniſſe, lebensgroße Knieſtücke von 1629, und das ältere köſtliche große Familienbild befinden ſich jetzt im Louvre. Er ſelbſt ſteht noch ſtolzer als Olycan da mit ſeinem hoch-

Digitized by Google

gestrichenen Schnurrbart, lang und dürr, die rechte Hand in die Seite gestemmt, und sieht uns an, wenig sympathisch, aber wundervoll gemalt, klar und durchsichtig, tadellos erhalten (Fig. 51). Das Frauenbildnis ist von entsprechender Haltung, aber wie gewöhnlich bei den Holländern nicht von der gleichen Wirkung. Einzig in seiner Art ist das Familienbild (Fig. 52). Im Garten

Fig. 50. Aletta Hanemans, von Frans Hals. Haag.

unter den Zweigen eines Kirschbaums sehen wir außer den Eltern noch sechs Kinder und zwei Kindsmägde, die mit ihnen spielen, alle glücklich und heiter, zum teil lachend und in lebhaftester Bewegung. Da fühlte sich Frans Hals freier, als wenn er die ernstblickenden Männer und Frauen in feierlichen Einzelbildnissen zu malen hatte. Das stark restaurierte Bild, auf dem das kleine Mädchen zu äußerst rechts vielleicht nicht mehr von seiner Hand

Digitized by Google

ist, wird nach dem Alter der Kinder bald nach 1620 entstanden sein. Etwas später dann Emerentia, rot gekleidet im Hut mit einem über den Rücken fallenden dunkeln Schleier, ein freundliches, frisches, kaum vierzehnjähriges Kindergesicht (Frankfurt, Rothschild; Preis 210000 Franken, die drei Louvre-

Fig. 51. Nikolaas van Beresteyn, von Frans Hals. Louvre.

bilder kosteten nur 100000). In diesen Jahren, spätestens gegen 1630 muß das Doppelbildnis des Künstlers und seiner zweiten Frau (seit 1617) Lysbeth Reiniers entstanden sein (Amsterdam; Fig. 53). Ausgelassen, als hätten sie sich gerade etwas spaßhaftes erzählt, sitzen sie unter dem Busch in einem Schloßpark, der natürlich nicht als ihr Eigentum gelten soll, schön gekleidet

Digitized by Google

aber ohne Pose und vlämische Vornehmthuerei. In das kühlgrüne Bild fallen von links bräunlich warme Lichter. Ein Kind desselben Geistes ist die kernige Amme, die dem reichgeputzten kleinen Mädchen auf ihrem Arm eine Birne hinhält, kein Genrebild, sondern ein wirkliches Porträt, höchst flott gemalt, nach 1630, auf dunklem Grund (Berlin).

Nun aber kommen wir wieder in den Bereich der Menschen, die ernsthaft genommen sein wollen. Manche möchten sogar recht viel vorstellen, wie ein Herr im breitrandigen Hut und seine Frau, Halbfiguren von 1638 in

Fig. 52. Die Familie van Beresteyn, von Frans Hals. Louvre.

Frankfurt. Aber sie sind nicht mehr so zugeknöpft wie die Olycans oder Beresteyns, der Künstler giebt seinen Leuten jetzt gern, wo es irgend zu ihrem Charakter paßt, etwas degagiertes oder auch stutzerhaftes: zwei blonde junge Männer im Hut, der eine hat die Hand in die Seite gestemmt, ganz kleine Halbfiguren in Dresden. In diesem Maßstabe hat er dann in voller Gestalt den köstlichen Junker van Heythuysen (Brüssel) gestiefelt und gespornt im farbigen Kleid gemalt, wie er sich in einem diesmal vollständig möblierten Zimmer nachlässig auf einen Stuhl geworfen hat und mit beiden Händen die Reitgerte vor sich ausspannt (Fig. 54). So etwas war nach dem

Digitized by Google

Herzen des Künſtlers, aber zu ſolchen Außerordentlichkeiten bedurfte es der Einwilligung des Originals. Man meint, dieſelbe Perſon ſei in dem lebensgroßen Kavalier der Galerie Liechtenſtein dargeſtellt, der in Hut und Degen herausfordernd mit in die Seite geſtemmter Hand vor einem roten Vorhang ſteht, neben dem man in einen Park ſieht, am Boden liegen Roſen, mit Vorliebe gemalt, eines der wenigen Bilder, die etwas vornehmes haben (Fig. 55).

Seit den dreißiger Jahren fangen, wie ſchon oben bemerkt wurde, die

Fig. 53. Frans Hals mit ſeiner zweiten Frau. Amſterdam.

Männer an, ihr Haar lang zu tragen, der Vollbart weicht einem kurz gehaltenen Schnurrbart mit Kinnzipfel, neben dem breiten Schlapphut kommt ein Hut mit höherem Kopf und ſchmälerer Krempe auf, und noch ſpäter ein ſteifer ſchmalrandiger Cylinder, die Wohlhabenden aber tragen ihre Atlasgewänder recht weit und bauſchig, denn auch für Holland bricht nun das Zeitalter Ludwigs XIV. an. Darnach und nach der Malweiſe laſſen ſich einige weitere Bildniſſe anordnen, ſämtlich männliche Halbfiguren; die Männer überwiegen bei ihm nicht nur, ſondern ſie geraten auch ihm und allen Hol-

Digitized by Google

ländern außer Rembrandt und den Malern des feineren Genres beſſer als die Frauen. In Petersburg ein Seeoffizier im breitkrämpigen Hut, gegen 1640 (Fig. 56), ſodann ein anſpruchsvoller fetter Herr, der uns barhäuptig im Schmuck ſeiner Locken mit in die Seite geſtemmtem Arm über den prächtig gemalten

Fig. 54. Junker van Heythuyſen, von Frans Hals. Brüſſel.

Kleiderbauſch hinweg wohlgefällig anſieht, endlich ein blaſierter junger Geck mit einem ſchwammigen Geſicht in abſichtlich nachläſſiger Haltung, ſein hoher ſteifer Hut weiſt auf die fünfziger Jahre hin. Das zweite Petersburger Porträt ſteht zeitlich dem Profeſſor Hornebeeck in Brüſſel (1645; Fig. 57) nahe, nur hat dieſer als einfacher Mann kürzeres Haar und für ſeine 27 Jahre ein ernſtes, altes Geſicht; bei Frans Hals geht das Individuelle nicht in dem

Digitized by Google

Fig. 55. Ein Kavalier, von Frans Hals. Wien, Liechtenstein.

Digitized by Google

Allgemeinen der Mode unter. Nach zwanzig Jahren könnte Hornebeeck wohl einen ähnlichen Eindruck machen wie Tyman Oosdorp in Berlin (Nr. 801 H), der grämlich und verdrossen in die Welt hinaussieht, das ungepflegte Haar hängt ihm in die Stirn, an seiner Erscheinung liegt ihm nichts. Das sehr energische Bild ist spät, nach einem Zettel auf der Rückseite 1656 gemalt,

Fig. 56. Ein Seeoffizier, von Frans Hals. Petersburg.

und noch etwas später dann ein Kniestück in ganz grauem Tone (Nr. 801 E), ein älterer Herr von feinerem Aussehen, der die Handschuhe in den Händen hält. Das beste Werk dieses späten Stils ist der berühmte „Mann mit dem Schlapphut“ in Kassel, um 1660 (Fig. 58), wo man auch noch zwei etwas frühere, für den Vergleich interessante kleine Brustbilder beisammen hat. Diese — wie es scheint, Gegenstücke — stellen jüngere Männer in ganz ähnlicher

Digitized by Google

Tracht dar, mit Hut und kurzem Schnurr- und Kinnbart, aber nicht ſo ſorglos hingeworfen und in ihrer ganzen Erſcheinung normaler als der lachende lebensgroße Mann, dem der Hut auf dem linken Ohr ſitzt. Er räkelt ſich auf einem Stuhl und hat den rechten Arm über die Rücklehne gelegt, während die linke Hand auf ein Knie aufgeſtemmt zu denken iſt, eine breite Skizze, nur Grau und Schwarz, und doch lebt jede Form, und

Fig. 57. Profeſſor Hornebeeck, von Frans Hals. Brüſſel.

das Fleiſch leuchtet. Dies Meiſterwerk entſtand alſo nur wenige Jahre vor jenen traurigen letzten beiden Regentenſtücken.

Auch ſeine **Sittenbilder** ſind Porträts, nur daß er ſich hier die Modelle ſelbſt geſucht, bezahlt, koſtümiert und geſtellt hat; hier fühlt er ſich ganz frei, er malt mit Behagen, zu ſeinem eignen Genuß. Lauter Halbfiguren, alle breit und flott, manche ganz ſkizzenhaft, die meiſten buntfarbig, andre grau und ſchwarz. Den reinſten Genuß gewähren ſeine Darſtellungen des kindlichen Alters, denn er war ein hervorragender Kindermaler. Ein

Digitized by Google

Fischerjunge steht ganz von vorn mit untergeschlagenen Armen, mit einer Kiepe auf dem Rücken und lacht uns an (Antwerpen; Fig. 59). Hinter ihm liegt das Meer und der silbergraue Strand, alles beinahe farblos, aber zwischen den grauen Jackenärmeln leuchtet das Rot seiner Weste hervor, und auf dem wirren Haar sitzt ein rotes Mützchen. Zwei singende Knaben in Kassel (um

Fig. 58. Der Mann mit dem Schlapphut, von Frans Hals. Kassel.

1625; Fig. 60), der vordere mit einer Mandoline im Arm erscheint etwas feiner als der andere, was aber mehr in dem Kleiderausputz und dem Federbarett liegt, beide taktieren mit der Hand. Ein einzelner Knabe in Berlin, wieder mit einer Feder auf der Mütze, probiert singend eine neue Melodie für seine Flöte. Demnächst allerlei Gesellen, die ebenfalls Musik machen oder trinken. Alle diese Menschen sind vergnügt, sie lächeln nicht nur, sie lachen laut, und dieses herzliche, manchmal derbe Auflachen hat keiner so im Bilde festzuhalten

Digitized by Google

verſtanden wie Frans Hals, ſo natürlich und wenig unangenehm, es wird nie zum Grinſen wie bei anderen, ſogar bei Rembrandt.

Ein Mulatte in gelb und roter Jacke und Mütze ſtreckt uns ſeinen leeren Bierkrug entgegen und lacht uns an halb betrunken (Kaſſel, mindeſtens zehn Jahre ſpäter als die Knaben). Ein Flötenſpieler freut ſich ſelbſt über

Fig. 59. Fiſcherjunge, von Frans Hals. Antwerpen.

das, was er ſoeben vorgetragen hat (Schwerin). Ein ſchwarzhaariger Geſell, halb Narr, halb Zigeuner in buntgeſtreifter Jacke ſchlägt die Mandoline — dieſelbe übrigens, die der Kaſſeler Knabe im Arm hat — und richtet das vergnügte Angeſicht aufwärts; ſoll von da jemand herunterkommen, oder iſt es ihm nur um ein Geldſtück zu thun, jedenfalls weiß er, daß er ſeine Sache ſehr ſchön macht (Paris, Guſtav Rothſchild; gute gleichzeitige Kopie im Reichsmuſeum). Ein alter ehemaliger Soldat mit der Medaille des Statthalters

Digitized by Google

an der Kette, im breiten Schlapphut, hält in der linken Hand sein Weinglas, während die rechte eine Bewegung macht mit ausgestreckten Fingern, als erzählte er eben etwas recht schmackhaftes, oder will er uns sagen, wie ausgezeichnet sein Wein ist? Das ist der „lustige Mann" des Reichsmuseums (gegen 1630; Fig. 61), eine großartige Malerei, grau und schwarz mit vielem

Fig. 60. Singende Knaben, von Frans Hals. Kassel.

Gelb, flüssig aufgetragen und ein Ausdruck von Leben und Gegenwart, der Augenblick selbst, möchte man sagen, im Bilde festgehalten. Endlich noch zwei Frauenzimmer. Die lächelnde Dirne im roten Mieder, von dem man aber nicht viel sieht, weil das Meiste Hemd und Busen ist, die sogenannte Bohémienne des Louvre, und Hille Bobbe von Haarlem, wie der Künstler selbst auf die Rückseite ihres Bildes geschrieben hat (in Berlin, spät, um 1650; Fig. 62),

Digitized by Google

höchſt geiſtreich mit den denkbar geringſten Mitteln an Strich und Farbe gemalt. Sie ſitzt am Kneiptiſch mit einem Bierkrug in der Hand und ſieht ſeelenvergnügt um ſich nach rechts, von wo ſie etwas gehört hat; was ſie darauf antworten möchte, wird nicht minder kräftig ſein. Nicht jede hätte ſich zu dieſem Anblick hergegeben, auf ihre Schulter hat ſich ſogar eine

Fig. 61. Der luſtige Mann, von Frans Hals. Amſterdam.

lebendige Eule geſetzt, — recht anzüglich, aber Hilles Ruf ſtand ſo feſt, daß daran nichts mehr zu ändern war.

Ob man alle dieſe Sachen zu ſeiner Zeit als Genredarſtellungen gelten ließ, und etwa den Bauernbildern entſprechend taxierte, wiſſen wir nicht. Vielleicht malte er ſie zu eigener Erholung und für einzelne Liebhaber, die ſeinen Humor hatten. Daß ſich allmählich ſolche fanden, zeigen die Wiederholung des Narren im Reichsmuſeum, das Dresdener Bild mit der Hille Bobbe und der in vielen Kopien erhaltene Rommelpottſpieler.

Digitized by Google

Frans Halsens Einfluß, der, wie bemerkt wurde, weit über seine eigne Gattung hinausreichte, zeigt sich doch am unmittelbarsten bei den Figurenmalern, zunächst denjenigen Haarlemer Porträtisten, die auch Schützen- und Regentenstücke lieferten. Pieter Soutman, den wir als Stecher nach Rubens kennen (V, S. 40), war gegen 1627 nach Haarlem zurückgekehrt

Fig. 62. Hille Bobbe von Haarlem, von Frans Hals. Berlin.

und malte hier zwei Schützenstücke von 1642 und 1644, die deutlich auf Frans Hals hinweisen. Wichtiger ist Johannes Verspronck († 1662), dessen Vater schon dasselbe gemalt hat wie er, unter anderem eine Schützenmahlzeit von 1618 im Haarlemer Museum. Von dem Sohne finden wir hier allein sieben Porträts beisammen, einzelne auch anderwärts, in denen er sich als der tüchtigste Nachfolger von Frans Hals in diesem Fache erweist. Realist wie dieser, hat er denselben kühlfarbenen Ton, aus dem er

Digitized by Google

gegen 1650 in die wärmere Färbung Rembrandts übergeht, nur mit einem feſteren, glatteren Auftrag. Dieſes und die geringere Lebenskraft unter-

Abb. 63. Die Regentinnen des Heiliggeiſthoſpitals, von Verspronck. Haarlem.

ſcheiden einen Kopf von ihm und einen ſolchen ſeines Meiſters, wenn beide wie hier in Haarlem neben einander hängen. Seine Hauptwerke ſind eine

Digitized by Google

ältere unbezeichnete Mahlzeit der Georgsschützen und die Regentinnen des Heiliggeiststifts von 1642 (Fig. 63), vier an einem grünen Tisch nebst einer Verwalterin und zwei Kindern, ein freundliches Bild, das zum Vergleich mit dem Regentenstück Sandvoorts (S. 52) einladet.

Als Verspronck starb, blühte Jan de Bray († 1697). Er stammte aus einer Künstlerfamilie, seine Brüder malten, und sein Vater Salomon hatte für das „Haus im Busch" ein nettes Bild in einem etwas höheren Stil geliefert: Reiter mit Fahnen und musizierende Kinder, la joyeuse entrée. Von ihm selbst finden wir in Haarlem zunächst unangenehme manierirte Historien, die man neben Darstellungen von wirklichen Vorgängen nicht mehr ansehen mag. Es ist kaum zu denken, welcher Thorheiten die vermeintlich höhere Richtung fähig war. Auf einem Bilde von 1669 im Germanischen Museum in Nürnberg hat sich der Künstler im Kreise der Seinen und umgeben von allem möglichen Atelierplunder ganz à la romaine geschildert; er sitzt an der Abschiedstafel mit dem Lorbeer im Haar als Antonius, und seine Frau ist Kleopatra, die sich eine Perle aus dem Ohre nimmt, um sie in ein ihr präsentiertes Weinglas zu legen. Wie hoch steigt da Franz Hals und welchen Dienst leistete er seiner Zeit, als er für seine Person die Historie überhaupt ablehnte! Besser sind de Brays bildnisartige Leistungen im Haarlemer Museum: die Aufnahme der Waisenkinder in das Heiliggeiststift (1663) und vier Regentenstücke, besonders das letzte, drei Damen des Leprosenhauses mit einer Verwalterin (1667), im rembrandtähnlichen Ton, macht sogar einen gewissen Eindruck. Aber man darf keinen wirklichen Rembrandt und noch weniger einen Frans Hals daneben sehen, nicht einmal einen Verspronck erreicht de Bray, er wird nur durch seine Vorbilder auf einem gewissen Niveau gehalten.

Hier in Haarlem entstand damals unter Frans Halsens Augen auch ein Gesellschaftsbild mit kleineren Figuren, wie wir es schon früher bei den Flamländern gefunden haben, in Holland war es neu. Es zeigt uns Gartenfeste, Liebhaberkonzerte oder Familienmahlzeiten, also die Vergnügungen feinerer Leute. Unter diesen finden wir auch Offiziere; aber wie das Militär sich in dem andauernden Kriegszustande immer mehr dem Zivil gegenüber als Klasse fühlt, so fordert es auch seine besonderen Bilder. Wir treffen Soldaten in kleinen Damengesellschaften, manchmal bei einer intimen Mahlzeit und dann wieder in einem allgemeinen Wirtshaus trinkend, spielend, mit der Kellnerin ihre Scherze treibend, auch in ihrem Quartier und im Pferdestall rauchend oder sich ankleidend. Einzeln kommen diese Bilder vieler-

Digitized by Google

wärts vor, aber ſie finden ſich nirgends in Mengen; offenbar hat man ſie damals noch nicht geſammelt, als die Genre- und Kabinettsmalerei ſchon die Gunſt der Zeit hatte, und ſie ſind auch weniger intim und lange nicht ſo reich im Maleriſchen. Ihr Reiz liegt zunächſt in ihrem Verhältnis zu der Wirklichkeit, im Porträtartigen, ſodann in der feinen Zeichnung, ſo daß der Wert dieſer Bilder im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Maßſtabe ſteigt und die mit annähernd lebensgroßen Figuren ſogar recht unangenehm be-

Fig. 64. Bedenkliche Geſellſchaft, von Pot. Haag.

rühren können, endlich in dem kühlen, graugrünen Farbenton, der ganz beſonders wirken kann. Aber ſehr mannigfach iſt die Gattung nicht. Am nächſten ſteht, um einen Vergleich zu gewinnen, die Art Terborchs, aber ein Terborch wird uns faſt immer lieber ſein als einer von dieſen Schülern des Frans Hals.

Was nun die Künſtler dieſer Gruppe betrifft, ſo iſt hier vorab ein älterer zu erwähnen, den wir ſchon unter den Porträtiſten der Schützen kennen gelernt haben, Heudrik Pot (S. 68) wegen einer hübſchen kleinen Tiſchgeſellſchaft von fünf Perſonen im Haag (Fig. 64) und einer ähnlichen compagnie

Digitized by Google

joyeuse in Haarlem, ein recht vielseitiger Mann, der außerdem noch Allegorien gemalt hat (Apotheose Wilhelms des Schweigers, ein närrisches Fuhrwerk mit Tulpenspekulanten, beide in Haarlem). Die andern, um 1600 oder etwas später geboren, sind viel jünger als Frans Hals, dessen Bruder Dirck († 1656) als der Begründer dieser Gattung gelten kann*). Er ist flott und gewandt, aber die glatte Eleganz seines Vortrags verliert sich zuletzt in Leere des Ausdrucks, und seine Zeichnung wird nachlässig. Zu seinen besten Werken gehört die hier abgebildete Gesellschaft von 1628 (Fig. 65) und ein allein in seinem Zimmer sitzender singender Cellospieler (beide in Wien, Akademie). Pieter Codde aus Amsterdam († 1678) führt diese Bilder in seiner Vaterstadt ein. Er übertrifft noch Dirck Hals namentlich in seiner besseren, früheren Zeit durch die ungemeine Grazie und Beweglichkeit seiner schlanken Figuren; seine Palette ist reich an Tönen, sein Auftrag weich und flüssig, breit auch bei kleinem Maßstabe; als Maler kommt er von allen diesen seinem großen Lehrer am nächsten. Wir geben aus seiner mittleren Zeit das Ballfest von 1636 im Haag, von seinen in öffentlichen Sammlungen vorkommenden Bildern wohl das beste (Fig. 66).

In diesen Kreis gehört der seinen Lebensverhältnissen nach völlig unbekannte Duck, der nach den Bezeichnungen auf seinen Bildern zu urteilen zwischen 1630 und 1660 und zwar in Haarlem und Utrecht thätig gewesen sein muß. Er malt fast nur Offiziere und Soldaten, einzeln oder zu mehreren, in ihren Wachtstuben oder bei ihren Pferden verweilend, rauchend, kartenspielend, in ruhiger Existenz, selten auch in militärischer Thätigkeit, beinahe immer in ganz kleinen Formaten. In seiner besseren, früheren Zeit sind sie vortrefflich gezeichnet, von gewählter Farbenstimmung, kühl oder wärmer, mit Lichtwirkungen und auch mit feinem Helldunkel. Von dem, was zunächst, als man auf ihn aufmerksam wurde, als sein Eigentum galt, ist allmählich vieles unter andere, namentlich Codde und Pot, aufgeteilt worden. Es bleibt ihm aber noch eine ziemliche Anzahl sicherer und zum teil bezeichneter Werke, von denen das hier abgebildete für ihn charakteristisch ist (Fig. 67).

Duck stammt vielleicht aus Utrecht, Antonis Palamedesz sicher aus Delft, wo er auch 1621 in die Gilde aufgenommen wird und 1673 stirbt,

*) Frans Hals hatte nicht weniger als sechs malende Söhne. Von den zwei ältesten, Frans und Johannes, kommen Bauernbilder vor, von Frans außerdem noch einige gute Stillleben. Ihre Schwester war an den Stilllebenmaler Roestraten verheiratet.

Digitized by Google

aber er ist in Haarlem bei Frans Hals gewesen und bringt nun dieses Gesellschaftsbild in seine Heimat mit. In seinen bestimmten, manchmal nadelscharfen Umrissen erinnert er an seinen Delfter Lehrer Mierevelt, und im eigentlich Malerischen erreicht er Codde oder Dirck Hals nicht, eher hat er

Fig. 65. Eine Gesellschaft (linke Hälfte), von Dirck Hals. Wien, Akademie.

etwas ängstliches, miniaturartiges, so daß er in seinen kleinsten Bildern am vorteilhaftesten erscheint. Er hat auch gute kleine und weniger angenehme lebensgroße Porträts gemalt, und manche seiner Gastmähler (Berlin, Nr. 758 A) und Konzerte sind eingekleidete Familienbildnisse; in seiner besten Zeit um 1630 haben sie einen klaren und kühlen Farbenton, wie die hier mit-

Digitized by Google

geteilte musikalische Gesellschaft (Fig. 68) und das noch zartere Maleratelier von 1639 aus der früheren Sammlung Kums in Antwerpen, beide in Brüssel.

Des Antonis jüngerer Bruder Palamedes († 1638), ein reiner Delfter, malt in der feinen Art seines Bruders, dessen Schüler er jedenfalls gewesen ist, zierliche kleine Soldatenstücke, hauptsächlich Reitergefechte, aber nicht mehr jenes Haarlemer Gesellschaftsbild.

Kräftiger und origineller als diese Gesellschaftsmaler ist Jan Miense Molenaer aus Haarlem († 1668), er hat so viel von der Frische des

Fig. 66. Ein Ball, von Pieter Codde. Haag.

Frans Hals, daß er während seiner besten Zeit um 1630 bis 1640 nach seiner ganzen Eigenart, den Gegenständen, den Typen und dem Vortrag als dessen eigentümlichster Schüler bezeichnet werden muß, kein bloßer Nachahmer, denn er ging seine eigenen Wege, die ihn schließlich sogar in eine völlig andere Richtung brachten. Zuerst malte er Bilder mit beinahe lebensgroßen Figuren, lebendig, ganz im Charakter und auch in dem kühlgrauen Farbenton von Frans Hals. Zwei gut gekleidete Männer scherzen im Wirtshaus mit einem Mädchen, der eine schüttet den Rest aus seinem Weinglase auf ihren Scheitel, ein dritter schenkt in langem Strahl Wein aus einer hochgehaltenen Zinnkanne (1628, Heyl in Worms); noch besser eine Stube mit

Digitized by Google

ſieben Bauern (1629, Michel in Mainz, früher Nieſewand in Mühlheim). Erheblich kleiner ſind die über vierzig Figuren eines großen Familienbildes von 1637 im Amſterdamer Privatbeſitz (van Loon). Eine Folge der fünf Sinne in guten, derben Einzelbildchen, noch ſehr in der Art des Frans Hals (im Haag) iſt ebenfalls 1637 datiert. Seit 1636 war er mit Judith Leyſtar verheiratet, einer tüchtigen Malerin der Halſiſchen Richtung, einer der wenigen, die Männerarbeit geleiſtet hat (ihre ſeltenen erſt neuerdings erkannten Bilder gingen früher unter Frans Halſens Namen und wurden wie

Fig. 67. Kartenſpielende Offiziere, von Duck. München.

die ſeinigen bezahlt), er zog mit ihr nach Amſterdam und lebte hier mindeſtens bis 1647. Hier geriet er in die Kreiſe Rembrandts und malte nun ſeit den fünfziger Jahren wie Adriaen van Oſtade und jedenfalls auch im Hinblick auf dieſen Bauern bei Mahlzeit und Spiel in kleinen Figuren, immer noch friſch und flott hingeworfen, aber ſo tiefſchattig und kellerartig trüb in den Farben, daß man früher dieſe Bilder (je eins in Amſterdam, Haag, Berlin, Brüſſel u. ſ. w.) einem zweiten Maler ſeines Namens geben wollte. Das hier mitgeteilte hübſche Bildchen aus ſeiner guten Amſterdamer Zeit iſt ſeinem Gegenſtande nach ſeiner als die älteren großen Halbfigurenſtücke und ent-

Digitized by Google

ſpricht im Stil dem Loonſchen Familienbilde. Dieſe reichgekleidete Klavierſpielerin (Fig. 69) iſt aber nicht etwa die Mutter des Mädchens und des kleinen Rüpels neben ihr, der echt holländiſch ſeinen Hut auf dem Kopfe behalten hat, und das Ganze iſt auch kein Genrebild, wie man denken könnte. Die Altersbezeichnung 21 lehrt uns, daß in dieſer Einkleidung ein Porträt gegeben werden ſollte, eine Braut alſo, zu der der Bräutigam eintritt, die

Fig. 68. Muſikaliſche Geſellſchaft, von Palamedesz. Brüſſel.

Kinder ſind ihre Geſchwiſter, und in der Landſchaft über dem Klavier haben wir als Staffage ein luſtwandelndes Ehepaar, einen Zukunftsgedanken.

Die zwei Brüder Oſtade zählt man gewöhnlich unter die Genre- und Kabinettbildmaler, ſie werden uns aber hier in der Nähe von Frans Hals, der ihr Lehrer war, und in Haarlem, wo ſie gelebt haben, verſtändlicher ſein, als wenn wir ſie jener Klaſſe (im folgenden Buch) eingereiht hätten. Wir ſahen, wie in Frans Halſens Kreiſe neben dem Großfiguren-

Digitized by Google

bild das Porträt mit mittleren und das komponierte Bild mit mittleren und kleinen Figuren gepflegt und wie darin das Leben aller Stände dargeſtellt wurde; in den beiden Oſtades haben wir zum erſtenmal Spezialiſten

Fig. 69. Klavierſpielende junge Dame, von Molenaer. Amſterdam.

des Bauernbildes und zwar in kleinen Figuren. Denn dergleichen in Folio zu malen, wie heutzutage geſchieht, iſt eine Verirrung, gerade wie die vielen lebensgroßen Ochſen, die ehedem nur ausnahmsweiſe verſucht wurden (Paul Potters Stier im Haag). Frans Hals verſtand ſich auf die Aufgaben und wohl ein wenig auch auf die Leute, wie ſie für die Bauernmalerei paßten.

Digitized by Google

Adriaen van Oſtade (1610—1685) iſt wirklich der berühmteſte holländiſche Bauernmaler geworden mit gegen 500 Bildern, von denen ſich einige in jeder größeren Galerie, manche auch noch in den holländiſchen Sammlungen finden, die meiſten in England und im Louvre. Aber ſeine wenig mannigfaltigen Figuren, ſo gut ſie gezeichnet ſind, ermüden auf die Dauer. Sie benehmen ſich ſchicklicher als ihre Standesgenoſſen auf den vlämiſchen Bildern. Sie rauchen, ſpielen, trinken oder thun nichts, ſeltener raufen ſie ſich, wie bei Brouwer (1637, Petersburg; 1656, München) oder tanzen (1642, Petersburg; 1647, München), manchmal machen ſie auch Muſik (1656, Buckingham Palace; 1665, Petersburg; das feine, ſpäte „vlämiſche Trio“ in Halbfiguren in Brüſſel). Sie ſind recht phlegmatiſch; Brouwer hat mehr animaliſches Leben und mehr Geſichtsunterſchiede, wobei er freilich karikiert. Jan Steen empfand richtig, daß mit dieſer Geſellſchaft zu wenig anzuſtellen war, was andere Menſchen ſachlich intereſſierte, und darum zog er den Kreis des Genrebildes wieder viel weiter. Selten hat Oſtade andere Gegenſtände, wie das Atelier, in dem er ſelbſt malt (1663, Dresden) oder vielleicht ſein Bruder Iſack (feines, ziemlich frühes Bild in Amſterdam); im Louvre finden ſich zwei Dorfſchulen, die feinſte von 1662. Einſt ſah er mit Begeiſterung Brouwer malen, als dieſer ſich bei Frans Hals aufhielt; damals hatte er ſich die Bauern erkoren und ſpäter wechſelte er wohl noch die Malweiſe, aber nicht den Stoff. Er gab ſich die größte Mühe gerade mit dem Figürlichen, wie man aus ſeinen Radierungen ſieht, die er teilweiſe wie Rembrandt zum eignen Studium und nicht für den Verkauf machte, und manchmal wird man durch den ſprechenden Ausdruck einer ganz klein gehaltenen Staffage, die er in fremde Bilder geſetzt hat, förmlich überraſcht (Kircheninneres von Saenredam 1649 in Amſterdam, Nr. 1261; ein ähnliches in Turin), aber auf ſeinen eigenen ſind die Figuren keineswegs die Hauptſache. Sie ſollen ihre Umgebung, gewöhnlich einen Innenraum, beleben, zum Sprechen bringen. In dieſer Zuſammenſtimmung eines Raumes mit allen ſeinen Einzelheiten durch Farbe und Licht liegt die Aufgabe und der Hauptwert ſeiner Kunſt, und weil er dem ſein Leben lang nachgegangen iſt, ohne wie andere in den Stoffen willkürlich abzuſchwenken, ſo iſt er ein feiner Künſtler geworden, an deſſen Entwicklung man mit Genuß teilnimmt. Auch einige ſeiner ausgeführten Radierungen ſind gute Beiſpiele einer geſunden Volkskunſt, obwohl ſie, anders als bei Rembrandt, neben ſeinen Gemälden nichts neues mehr geben.

So lange er Hals und Brouwer folgt, finden wir deutliche Figuren,

Digitized by Google

verhältnismäßig viel Lokalfarbe, im ganzen eine klare, kühle ins Blaue oder Grünliche gehende Tönung und innerhalb dieser eine Vorliebe für Helldunkel.

Fig. 70. Bauern in einer Schenke (1662), von Adriaen van Ostade. Haag.

Gegen 1640 zeigt sich Rembrandts Einfluß, zunächst vielleicht durch dessen Radierungen vermittelt. Aber eine Bauernstube mit einem recht vertraulichen Familienvorgang im Louvre von 1642 wirkt schon wie ein Gemälde Rembrandts, und bald verkehrt er auch viel in Amsterdam, woher seine zweite

Digitized by Google

Frau gebürtig war (1657). Es entstehen nun in langer Reihe die reizvollen Interieurs im goldwarmen Ton mit den beschatteten Figuren und dem intimen, durch schmale Fenster spielenden Sonnenlicht (Fig. 70). Diese Poesie des Raumes steht über den Einzelheiten, so meisterhaft sie jetzt gezeichnet, so natürlich und in einer gewissen Breite sie hingeworfen sind: eine poetische

Fig. 71. Der Spielmann, von Adriaen van Ostade. Haag.

Sachauffassung, etwas gemütlich anregendes wirkt nur gelegentlich mit hinein. Auf dieser Höhe hält sich der Künstler bis gegen 1670. Dann ändern sich Vortrag und Ton. Mit der Rembrandtstimmung ist es vorbei, einzelne Farben treten wieder stärker hervor, bald bunter, bald grau, kühl und trübe. Auf der Mehrzahl seiner Bilder sind Innenräume dargestellt. Öfter giebt er aber auch die Eingangsseite eines Bauernhauses mit den Insassen davor unter Bäumen, oder auch eine größere Gesellschaft im Schatten einer

Digitized by Google

Laube, gewöhnlich hat ſich dazu ein Leiermann oder ein Muſikantenpaar eingefunden (drei ſolche Bilder aus allen drei Perioden in Kaſſel, ein frühes in Berlin, ein ſpätes und noch recht gutes von 1673 im Haag; Fig. 71). Auch Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren, hat er wie Brouwer, Teniers

Fig. 72. Vor der Dorfſchenke, von Jack van Oſtade. Amſterdam.

und die Holländer ſein ganzes Leben hindurch gemalt, viele gehören in eine Folge der Sinne: drei in Petersburg (1651), der Zeitungsleſer im Louvre (1653), der Raucher in Antwerpen (1655), der Heringseſſer in Brüſſel, der Bäcker, der zum Fenſter heraus ſein Brot austutet, in Amſterdam und in Petersburg und noch manche andere. An dieſe und ähnliche bisweilen recht

Digitized by Google

gemütvolle Bilder müßte man sich vorzugsweise halten, wenn man Adriaen auch als Charakteristiker eine Stelle geben wollte.

Sein Bruder Isack (1621—1649) ist nicht alt geworden, er hat aber dennoch über hundert Bilder gemalt, das früheste ist 1639 datiert. Eine Verkündigung der Geburt Christi an die erschreckten Hirten bei Rembrandtschem Lichtschein (Braunschweig) fällt aus dem Kreis seiner Gegenstände, ist aber doch keine Travestie. Freilich Rembrandts Radierung von 1634 erreicht er nicht. Seine Gegenstände sprechen manchmal noch mehr an als die seines begabteren Bruders, er ist zugleich Landschafter und malt gute Bauernpferde. Sehr häufig giebt er uns eine Dorfschenke am Wege unter Bäumen, davor sitzen Bauern, ein Wagen oder ein zweirädriger Karren hat Halt gemacht, ein Reiter kommt heran mit ein paar Hunden, auch wohl ein wandernder Musikant. Die Figuren treten bei ihm mehr hervor als bei seinem Bruder, und seine Landschaften haben hübsche Fernblicke, auch finden sich von ihm Winterbilder mit Schlitten und Schlittschuhläufern, er ist also in den Gegenständen vielseitiger, aber malerisch genommen und vor allem mit seinen Interieurs macht er weniger Eindruck.

Dem hier mitgeteilten frühen (164.) Bilde aus Amsterdam (Fig. 72) entspricht im Gegenstande ein etwas späteres daselbst (Nr. 1077) von wärmerer Färbung und weniger guter Zeichnung. Aehnliche finden sich in Petersburg (1647), in Berlin, im Louvre und im Buckingham Palace. Die Landschaft erinnert hie und da an Salomon van Ruysdael, der niemals fehlende Schimmel stammt natürlich von — Wouwerman.

Adriaen van Ostade hat zwei Schüler gehabt, die ihm getreulich nachgehen, nicht nur in ihren Bildern, sondern auch in Radierungen und Stichen, einen früheren, Bega († 1664), und einen ganz späten, Dusart († 1704). Bega malt hauptsächlich Interieurs, Dusart Außenansichten, beide wiederholen seine Motive ohne eigenes Leben, sie haben auch nicht mehr viel von dem Reiz seiner Farbe und seines Lichts. Seelenlose, glatte Nachahmung, die Haarlemer Kleinmalerei in ihrem Verfall.

Der große Bildnismaler Gerard Terborch, der um 1617 in der unberühmten Stadt Zwolle geboren wurde und in Deventer 1681 sein an Ehren und Erfolgen reiches Leben beschloß, verlangt einen Platz für sich, er wird ihn aber hier finden müssen, seit wir aus Urkunden und aus den Inschriften seiner Handzeichnungen wissen, daß er sich als junger Mensch

Digitized by Google

zwiſchen 1632 und 1635 in Haarlem aufgehalten hat. Seine Zeichnungen fanden den Beifall Pieter de Molyns, des bekannten Figurenlandſchafters, der ſelbſt ein Schüler von Frans Hals war (S. 18). Das teilt uns zufällig in einem Briefe der Vater mit, der ebenfalls Maler war und der bis dahin den Unterricht ſeines Sohnes geleitet hatte. Auch ſeine Geſchwiſter malten und zeichneten dilettierend; es war ein angeregtes und zugleich wohl-

Fig. 73. Tierſchutz, von Terborch. München.

habendes Haus, aus dem der junge Terborch kam. Das Weitere ſagen ſeine nächſten Arbeiten. Er zeichnet und malt kleine Geſellſchaften und Offiziersſtücke, wie Dirck Hals, Pieter Codde und die anderen, er muß alſo völlig in deren Kreis aufgenommen worden ſein, ja noch mehr, die volkstümlichen Genrebilder ſeiner Jugendzeit atmen ganz den Geiſt und haben auch viel von der Malweiſe des alten Frans Hals, ſie ſind lebhaft und friſch, beſſer als was irgend einer ſeiner andern Schüler, ſogar z. B. Molenaer in dieſer Art

Digitized by Google

malte. Sein frühestes datiertes Bild (1635, Berlin) zeigt uns einen Arzt in seinem Zimmer, den eine Frau konsultiert, ein anderes (ebenda) einen Scherenschleifer mit Weib und Kind im Hofe seines Hauses. Alle Details sind vortrefflich, sicher gemalt, sorgfältig und doch mit einer gewissen Breite, mäßig lokalfarbig in dem graubraunen Tone von Frans Hals. Auf einem dritten Bilde (München) sehen wir einen Jungen aus dem Volke, der anstatt seine Schularbeiten zu machen seinen Hund auf den Schoß gelegt hat und von Ungeziefer reinigt, ganz in seine Beschäftigung versunken, unbeobachtet und natürlich, wie eine Figur von Frans Hals (Fig. 73). Aber der niedere Stoffkreis hält ihn nicht fest, und zum Bauernbilde Ostades kommt es bei ihm nicht, denn er hat einen Zug zu dem Vornehmen, zu dem Leben der höheren Gesellschaft.

Wir finden ihn dann auf Reisen, in England (1635), in Italien und zuletzt wieder in Amsterdam (1646). Wie früher von den Haarlemern, so nimmt er jetzt von andern, was ihm zusagt, ohne doch nachzuahmen, von Tizian und Rembrandt, sogar von Velazquez, dessen Bilder er 1648 in Madrid kennen lernt. Er entwickelt sich nun zu dem in einem höheren Sinne vornehmen Bildnismaler, der alles Engbeschränkte und zu sehr Holländische, alles Philiströse oder Derbe, was de Keyser, van der Helst oder Frans Hals noch haben, überwunden und abgelegt hat. Der Rembrandtschen Poetik gegenüber bleibt er standhaft, von der Helldunkelkunst macht er mäßigen Gebrauch. Von der Gebärde des Barock und der eindringenden italienisch-französischen Manier, der alle die Genossen seiner späteren Lebensjahre schließlich tributpflichtig werden, merkt man bei ihm allein bis an seinen letzten Tag nichts. Keine Bravour der Technik, nichts Virtuosenhaftes oder Kokettes, kein flotter Pinselstrich und kein Beleuchtungseffekt zieht in diesen Bildnissen die Aufmerksamkeit an sich, sie sind in sorgfältig vertriebenem, aber nicht ängstlichem Auftrag, je nach dem Maßstab breiter oder feiner gemalt, im Ausdruck einfach, wie alle höchste Kunst, sachlich, sogar kühl, als wäre ihnen jeder Betrachter gleichgiltig. Und noch eine Eigenschaft. Keiner hat mit feinerem Raumgefühl die Formate seiner Tafeln nach den Gegenständen abgestimmt. Alles das gilt auch für die Gesellschaftsbilder Terborchs. Was den Maßstab seiner Porträts anlangt, so giebt er bisweilen lebensgroße Brustbilder und Kniestücke, bei den Vollfiguren geht er gern bis zu einem Drittel der Lebensgröße hinunter.

Aber wo sind die vielen von Zeitgenossen und noch von späteren Augenzeugen gerühmten Bildnisse geblieben? Kümmerlich wenig hat sich er-

Digitized by Google

halten im Vergleich zu den Mengen, die wir von Frans Hals und van der Helſt haben. Einiges findet ſich in Amſterdam (das früheſte Datum iſt 1646), aber die Bildniſſe von ihm ſelbſt und ſeiner Frau im Reichsmuſeum

Fig. 74. Gerard Terborch, Selbſtbildnis. Haag.

bedeuten nicht viel; hübſch iſt ein kleines Gruppenporträt daſelbſt, Doktor van der Schalke und Frau bis zu den Knieen, ihr Töchterchen in Weiß in ganzer Figur. Wichtiger als das Amſterdamer iſt ſein Selbſtbildnis im Haag, halb lebensgroß mit blonder Perücke im ſchwarzen Mantel (Fig. 74.) Als er dieſes malte, hatte er ſchon Velazquez ſtudiert, es gehört alſo in die Zeit

Digitized by Google

nach seiner Rückkehr aus Spanien (1650). Er war 1646 nach Münster gegangen, um zunächst holländische Herren, die sich dort zu den Friedensverhandlungen eingefunden hatten, zu porträtieren, von da nahm ihn 1648 ein spanischer Gesandter mit nach Madrid. Damals war das Kongreßbild vollendet, sein berühmtestes Werk, das den Abschluß des Friedens zwischen Holland und Spanien darstellt (jetzt in London; Fig. 75). Sechzig kleine Figuren, keine in besonderer Bewegung, alle von dem Ernst und der Feierlichkeit, die solchen Versammlungen beizuwohnen pflegt, und, wie es bei dieser Zahl kaum anders sein kann, steif zusammengestellt. Der Wert liegt in der feinen Durchführung aller einzelnen Personen, einer Art von psychologischer Vertiefung, die man erst allmählich wahrnimmt. Zunächst werden wir viel mehr etwa an die Zuschauergruppen des Seelenfangbildes von Adriaen van de Venne im Reichsmuseum erinnert, dann erst finden wir innerhalb der Einförmigkeit auch das viele Besondere, aber von dem Packenden, Treffenden der letzten Haarlemer Schützenstücke des Frans Hals hat Terborch nichts.

Zwanzig Jahre später entstand sein einziges Regentenstück, die Ratsherren von Deventer (auf dem dortigen Rathause), ganz regelmäßig komponiert: in der Mitte hinten sitzen die zwei Bürgermeister, rechts und links von ihnen je sieben Personen, und vorn an einem Tisch noch vier weitere Mitglieder. In Berlin befinden sich vier sehr gute Einzelbildnisse, zwei Herren in ganzer Figur in ihrem Zimmer mit Tisch und Stuhl, das Vollkommenste, was der Künstler in dieser Art hervorgebracht hat (Fig. 76), und zwei Halbfiguren eines Ehepaares van Marienburg. Dieses hat er noch einmal zusammen auf einem Bilde in einem Gartenpavillon dargestellt (Wien, Czernin; Fig. 77). Der Herr war sein Oheim und Bürgermeister von Deventer, wo er selbst seit 1655 lebte. Nach seiner Rückkehr aus Spanien (1650) war er zunächst nach seiner Vaterstadt Zwolle gegangen, dann heiratete er und siedelte nach Deventer über, das er nicht mehr verließ. Von dem König von Spanien zum Ritter geschlagen, lebte er hoch angesehen unter seinen Mitbürgern, seine Kunst war ihr Stolz, von der Misere eines Malerlebens hat er niemals etwas zu kosten bekommen.

Während er damals als Bildnismaler wohl am meisten galt, beruht sein Ruhm heute hauptsächlich auf einem Genrebilde, das ihm durchaus eigentümlich ist und eine höhere Stufe des Haarlemer Gesellschaftsstückes darstellt. Von allen anderen Genremalern kommt ihm nur Metsu mit einzelnen Gegenständen sehr nahe, so daß ihre Bilder öfters verwechselt worden sind, und Ostades Schüler Bega, der nicht bloß Bauern malte, erscheint uns

Digitized by Google

vereinzelt wie ein abgeſchwächter oder ſchlechter Terborch. Eine, zwei oder auch drei Figuren befinden ſich in ihren täglichen, gewohnten Räumen, ohne

Fig. 75. Der Friedensſchwur in Münſter (1648), von Terborch. London.

etwas auffallendes vorzunehmen. Es ſind faſt immer feinere Menſchen, und ſie bekümmern ſich niemals um den Beſchauer, höchſtens bellt uns ein=

Digitized by Google

mal der kleine Stubenhund an. Der Eindruck des Raumes mit seinem Mobiliar ist von einladender Behaglichkeit, vollendet die Stoffmalerei in Tischteppichen und Vorhängen, in Sammet und Seide der Kleidung, unser Auge

Fig. 76. Bildnis, von Terborch. Berlin (Nr. 791 D).

freut sich an Farbenstellungen, die ihresgleichen suchen; Terborchs Kleid von weißem Atlas ist sprichwörtlich geworden wie Wouwermans Schimmel.

Aber alles das ist nicht um seiner selbst willen da, es führt uns zu den Personen hin: was haben die miteinander? Sie interessieren uns, und weil er oft dieselben Modelle und dieselben Ausstattungsgegenstände ver-

Digitized by Google

wendet hat, so ist man weiter gegangen und hat einzelne Bilder zu kleinen Novellen verbinden wollen, wozu er selbst kühl gelächelt haben würde, denn ihm lag nur an der schönen Existenz, nicht an Handlung und Anekdoten.

Fig. 77. Herr und Frau van Marienburg, von Terborch. Wien, Czernin.

Musik, ein Brief, ein Glas Wein oder Wasser, das ist der ganze Umfang seiner Motive, der Sachinhalt, den wir uns an einigen Bildern veranschaulichen wollen. Sie sind nicht sehr zahlreich, von Jan Steen, Ostade und Metsu hat sich viel mehr erhalten, und sie sind meistens nicht datiert.

Digitized by Google

Die „Depesche“ im Haag, mit dem frühsten Datum 1653, geht der Übersiedelung nach Deventer kurz voran; hier sind also diese Bilder der Hauptmenge nach gemalt worden. Ein Trompeter steht vor einem auf seinem Stuhl sitzenden Offizier, er hat ihm einen Brief überbracht, den dieser in der Hand hält (Fig. 78). Vielleicht soll er nun abmarschieren, die Frau, die neben

Fig. 78. Die Depesche, von Terborch. Haag.

ihm auf dem Fußboden sitzt, also wohl seine Geliebte, scheint traurig zu sein. Aber gewiß kann man das alles nicht sagen. Die Situation hat etwas unbestimmtes, wie oft bei Terborch, z. B. auf einem Bilde des Louvre, wo ein noch pompöser ausgestatteter Offizier neben einem Tisch mit Früchten einem reichgekleideten Frauenzimmer Goldstücke aus seiner Börse entgegenstreckt. Wäre Terborch gewöhnlicher und unanständiger, so würde er auch deutlicher sein. So mögen wir raten. Die Haager „Depesche“ hat feste

Digitized by Google

Zeichnung und gedeckte, wenig transparente Farben und einen beinahe nüchternen Ausdruck; ſpäter wird Terborch, wie einige Datierungen zeigen, etwas breiter, das Helldunkel nimmt zu, die Färbung wird lebendiger und der Ton

Fig. 79. Dame, die ſich die Hände wäſcht, von Terborch. Dresden.

manchmal wärmer. Zwei Offiziersbilder finden ſich in Dresden, auf dem einen ſchreibt der Offizier einen Brief, während der Trompeter vor ihm ſteht; auf dem andern lieſt der Offizier den Brief, den ihm der Trompeter überbracht hat. Auf einem Bilde in München reicht ein Trompeter einer

Digitized by Google

Dame einen Brief hin, eine Magd steht hinter einem Tische. Auf einem äußerst feinen Bilde im Buckingham Palace liest eine rechts stehende Dame im weißen Atlaskleide einen Brief, links sitzt eine zweite am Tisch, zwischen beiden im Hintergrund steht ein aufwartender Knabe mit Schüssel und Kanne;

Fig. 80. Die Lautenspielerin, von Terborch. Kassel.

vorne auf dem Stuhl liegt ein Hündchen, wie häufig bei Terborch. Die weißgekleidete Dame wäscht stehend ihre Hände in einem Becken, das ihr die Magd hinhält (in Dresden, bestes der dort befindlichen fünf Bilder; Fig. 79).

Nun einige Musikbilder. Die Weißgekleidete sitzt am Tisch mit einem Notenblatt und taktiert mit der Hand, hinter dem Tisch steht eine andere Dame mit einer Guitarre, von rechts kommt ein Knabe mit einem Tablett

Digitized by Google

(Louvre, aus den fünfziger Jahren). Ein Herr sitzt und spielt die Laute, die weißgekleidete Dame steht rechts mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand, eine Magd hat die Thür geöffnet und hört zu (Louvre, 1660, freier und breiter gemalt). Rechts hinter einem Tisch sitzt ein Herr und singt aus einem Notenheft, links steht die Dame in weißem Atlaskleide und brauner Sammetjacke mit einer Guitarre (Kassel). Dieselbe Dame in weißem Kleide und gelber Jacke sitzt ganz allein in ihrem Zimmer und spielt die Laute (ebenda, von der höchsten Vollendung in der Auffassung, im Vortrag und in der Farbenwirkung: Fig. 80). Endlich ein Duett der Sammlung Six in Amsterdam von gleicher Qualität, mit dem spätesten Datum 1675.

Ein junges Mädchen sitzt allein am Tisch und trinkt aus einem Weinglase (Halbfigur in Frankfurt). Ein Herr mischt einer Dame ein Glas Limonade (Petersburg). Ein Herr und seine aus einem Weinglas trinkende Frau sitzen auf Stühlen, die Weißgekleidete, der der Besuch gilt, zeigt uns den Rücken; zu dem weißen Atlas lauter zinnoberrote Möbelstoffe und doch Farbenstimmung (Berlin; Wiederholung in Amsterdam, wo hinter dem Herrn rechts noch ein Hund angebracht ist; die Weißgekleidete auf einem Bilde für sich in Dresden). Dies ist die aus Goethes Wahlverwandtschaften bekannte „väterliche Ermahnung", aber die unzutreffende Deutung geht auf den älteren Kupferstich Willes zurück. Es ist ein frühes Bild, denn Kaspar Netscher, Terborchs Schüler, hat es im Anfang seiner Lehrzeit in Deventer kopiert, 1655, die früheste Arbeit, die uns von ihm erhalten ist (Gotha).

Netscher, der 1684 starb, hat seinen Lehrer nur drei Jahre überlebt, aber er gehört doch einem neuen Zeitalter an. Wir werden ihn im nächsten Buche unter den Genremalern kennen lernen.

Digitized by Google

Fig. 81. Rembrandts Werkstatt in Amsterdam, Federzeichnung von Rembrandt. Louvre.

3. Rembrandt und die Seinen.

Seine Vorgänger: Lastman, Pynas, Bramer, Moeyaert, Livens und S. Koninck. Seine Schüler, die Historienmaler Poorter, Flinck, Bol, Eeckhout, B. Fabritius u. a. Genre: Maes und Hoogstraten. Impressionisten: der Delfter van der Meer, de Hooch, Bourssse u. a. Landschaft: Seghers, Roghman, Ph. de Koninck.

Rubens und Rembrandt, die zwei Größten in ihrem Reich, der im Süden und der im Norden der Niederlande, es kann keinen stärkeren Gegensatz geben. Dort das hohe Pathos, die große italienische Linie und eine zu Vielen sprechende, rauschende katholische Pracht. Hier eine einsam dichtende Menschenseele, nichts von angenommener Form, ein aus der Tiefe kommender Ausdruck, der in stiller Beschauung gewonnen sein will. Seit Rembrandts Innerlichkeit erkannt und er der allgemeine Liebling geworden ist, hat Rubens wieder verloren: er soll kein eigenes Leben haben, und seine Gestalten sollen nur so thun, als bewegten sie sich. Die Kunstbetrachtung denkt gern in Antithesen, wenn sie auch falsch sind. Für Rubens ist die körperliche Erscheinung

Digitized by Google

die Hauptſache, er führt ſie wie der Bildhauer vollſtändig durch, und darum machen wir an ihn die höchſten Anſprüche. Bei Rembrandt iſt ſie nur um der Phyſiognomik willen da, ſie kann im einzelnen ſehr unzulänglich ſein und doch durch ihre Wahrheit überraſchen, weil alles Skizzenhafte für den Ausdruck von Bewegungen günſtig iſt. Bei keinem großen Künſtler findet man mehr verzeichnete Gliedmaßen als bei ihm, aber ſie ſchaden nur ſelten

Fig. 82. Nauſikaa und Odyſſeus, von Laſtman. Augsburg.

(wie der kurze Arm auf der Radierung des Ephraim Bonus), und darum lag ihm ſelbſt offenbar an der Korrektheit im gewöhnlichen Sinne nichts.

Dreierlei war es, was ſeine Seele erfüllte und wodurch er die holländiſche Malerei bereicherte und vertiefte: der Ausdruck des Menſchen in Antlitz und Geſtalt, die Wirkung des Lichts auf die äußere Natur und die bibliſche Geſchichte in der Erſcheinungsform des noch lebendigen Judentums. In dem Erſten war er ganz ſein eigner Herr, auf das Zweite hatten ihn ſeine Lehrer hingeführt, in dem Dritten fühlte er wie viele aus ſeinem Volke, aber keiner hatte noch dieſem Gefühl einen Ausdruck geben können wie er. Die

Digitized by Google

Juden, die zumeist aus Portugal nach Amsterdam zugewandert waren, hatten es gut in dem Holland der Befreiungskriege; man ließ sie ohne Mißgunst ihre Geschäfte treiben und sah sie kaum als Fremde an. Wenn man in den Kampf zog, so sang man ihre Psalmen, unter Philistern, Syrern oder Ägyptern verstand man die Spanier, und in den Erzählungen des Alten Testaments lebte man mit seinen Gedanken wie in einer Geschichte der eignen Vergangenheit. Um die Selbständigkeit, mit der sie ihre Gemeindeangelegenheiten ordnen durften, hätte man sie beneiden können. Zahlreiche Calvinisten der arminianischen Richtung dachten sich gern einen vom weltlichen Regiment befreiten Gottesstaat, wie ihn jene einst in Palästina gehabt hatten. Solchen Hoffnungen machte die starke Hand des Statthalters Moritz früh ein Ende. Wie Oldenbarneveld hingerichtet wurde (1619) und Hugo Grotius aus dem Kerker ins Ausland fliehen mußte, und was an Wirren und Kämpfen weiter daraus folgte und noch über Moritzens Tod (1625) hinaus dauerte, das alles hatte Rembrandt als junger Mensch erlebt in seiner Geburtsstadt Leyden, wo die arminianische Bewegung sich erhoben hatte (S. 15), als er noch ein Kind war*). Sein Vater war Müller, ein älterer Bruder Schuster, die Mutter eine bibelfeste kluge Frau, Fleiß und Frömmigkeit waren seine beständigen Eindrücke, und ein starkes Familiengefühl hielt ihn zeitlebens mit den Seinen zusammen. Er blieb ein Mann des Volkes, der auch für die Geringsten Teilnahme hatte, für die Bettler, die er beobachtete und zeichnete, und so auch für die Juden. Ihre Arbeitsamkeit und ihr häuslicher Sinn mußten ihm menschlich zusagen, in ihren Lebensformen aber zogen sie den Künstler an, wandelnde Überbleibsel des alten Orients mit seiner feierlichen, farbenreichen Kultur. Hier fand er für die Gestalten seiner Phantasie eine Umwelt, wie er sie brauchte, anstatt der italienischen Einkleidung, die die andern für ihre freien Kompositionen wählten, eine Lokalisierung, die historisch stimmte und die zugleich gegenwärtig und lebendig war. Seine Darstellung Christi mit Simeon im Haag von 1631 zeigt uns, wie fest und sicher er bereits in dieser Auffassung stand, als er nach Amsterdam über-

*) Zur Übersicht:

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669).

1623 in Amsterdam bei Lastman und wieder in Leyden.

1631 Übersiedlung nach Amsterdam.

1632 Tulps Anatomie. Erste Beziehungen zu Saskia; 1634 Heirat.

1642 Saskias Tod. Die Nachtwache. Zweite Amsterdamer Periode.

1656 Vermögensverfall. Letzte Amsterdamer Periode. Die Staalmeesters (1662).

Digitized by Google

ſiedelte. Wäre er hier geboren worden oder wäre er ganz früh gekommen, ſo hätte vielleicht das Leben aus ihm bloß einen Porträtiſten der Amſterdamer Patrizier und der Schützenkompagnien gemacht. Dazu war es nun, wie wir ſchon früher ſahen, zu ſpät. Die Leydener Eindrücke verlangten ihr Recht und behielten die Oberhand.

Fig. 83. Petri Verleugnung, von Rembrandt. Elberfeld, Privatbeſitz.

In der Lichtmalerei war er ein Enkelſchüler Elsheimers. An dieſen hatte ſich im Anfang des Jahrhunderts in Rom eine Anzahl holländiſcher Maler angeſchloſſen, die Amſterdamer Pynas und Moeyaert, die wir ſpäter kennen lernen werden, und ſo auch Rembrandts erſter Lehrer, der Leydener Swanenburch, ein beſcheidener Meiſter, von dem wir noch ein Bild beſitzen, eine Prozeſſion auf dem Petersplatze (Kopenhagen). Mehr bedeutet Pieter

Digitized by Google

Lastman aus Amsterdam (1583—1633), dessen Thätigkeit wir von 1608 an in einer ganzen Reihe von Bildern verfolgen können. Er hat nichts von der Zartheit Elsheimers, nicht die Innerlichkeit seiner kleinen Landschaften und überhaupt nichts von dem, was man Stimmung nennt, die Hauptsache sind bei ihm große deutliche Figuren. Sie erinnern manchmal in der Behandlung des Nackten und in den starken Licht- und Schattengegensätzen an Caravaggio, dessen Bilder er in Rom studierte. Er giebt Mythologie und biblische Geschichte wie Elsheimer: das Midasurteil (Kassel); Nausikaa von Odysseus überrascht, mit einem gut gemalten Stillleben im Vordergrunde (1609, Augsburg; Fig. 82); David vor dem Brandaltar im Tempel zur Harfe singend, mit einem zahlreichen konzertierenden Gefolge im Rücken (1618, Braunschweig), hier haben wir neben dem Figürlichen noch das Innere einer Kirche mit Lichtkontrasten. Lastman, der zu seiner Zeit etwas galt, stellt die höhere Stufe von Swanenburch dar. So begiebt sich denn der junge Rembrandt um 1623 zu ihm nach Amsterdam, aber schon nach einem halben Jahre ist er wieder in Leyden. Als er 1631 zu dauerndem Aufenthalt nach Amsterdam zurückkehrt, ist er schon über diese Schule hinausgewachsen, und Lastman, der bald darnach erst fünfzigjährig starb, hat sich nach unseren Eindrücken bereits überlebt, während andererseits Moeyaert, wie wir sehen werden, mit dem jungen Rembrandt ging und später vortreffliches in der neuen Richtung leistete.

Mythologische Stoffe, wie sie Elsheimer und Lastman gern behandelten, haben Rembrandt niemals stark gereizt. Von Anfang an ist die Heimat seiner Gedanken das Alte Testament; von da nimmt er früh, wenn er über Porträtstudien hinausgeht, die Einkleidung seiner Figuren, und das künstlerische Problem liegt dann in der Beleuchtung eines geschlossenen Raumes; diese Anregung verdankt er offenbar Lastman. Seine frühesten datierten Bilder sind von 1627. Paulus in ganzer Figur in einem grauen Mantel sitzt im Gefängnis und starrt über ein auf seinem Schoß liegendes aufgeschlagenes Buch hinweg, sorgfältig gemalt in kühlem Ton, hinter ihm liegt eine von der Sonne beschienene Wand (Stuttgart). Eine kleine Halbfigur bei Kerzenlicht, ein alter Graubart mit einer Brille sitzt über Büchern und Goldstücken, ein Geldwechsler also in der Art der älteren Niederländer, kräftig und breit hingestrichen (Berlin). Ein Bildchen mit ganz kleinen Figuren, wieder bei Lampenschein und so, daß die scharf beleuchteten Figuren von tiefstem Dunkel umgeben sind, stellt Petri Verleugnung dar (1628, van der Heydt, Elberfeld: Fig. 83). Bezeichnend ist außer der Lichtwirkung Rembrandts

Digitized by Google

Fig. 84. Simeon im Tempel, von Rembrandt. Haag.

Digitized by Google

Vorliebe für alte ausgearbeitete Gesichter, die sich noch in verschiedenen undatierten Bildern (Schlafender Greis in Turin) und auch in den Greisenköpfen seiner früheren Zeichnungen und Radierungen kundgiebt.

Nun aber kommen wir zu einer vollwertigen Komposition (1631, im Haag; Fig. 84). Licht und Schatten sind nicht mehr ein künstlerischer Versuch, sondern sie tragen und halten das ganze Bild, von dem rückwärts beleuchteten Hohenpriester an und der in das schärfste Licht gesetzten Hauptgruppe mit dem Simeon, der das Kind in seine Arme nimmt, bis zu den über vierzig im Halbschatten hinten auf den Stufen stehenden Figuren. Dies ist das erste echte „Judenbild" Rembrandts, warm in der Tönung, wie er sie liebt und weiterhin anwendet, und trotz dem kleinen Maßstabe der Figuren von vollkommener Klarheit des Ausdrucks: Simeons aufwärtsgewandter Kopf und Maria, die die Züge von Rembrandts Schwester trägt, rechts am Rande der zweite Kopf stellt seinen Vater dar. Noch in demselben Jahre giebt er uns dann in lebensgroßen Figuren eine heilige Familie (München) wieder mit dem hellen Licht, das auf die Maria fällt, während Josefs Kopf und Hand beleuchtet aus dem dunkeln Hintergrunde hervortreten. Mit solchen Leistungen führt sich der Fünfundzwanzigjährige in Amsterdam ein. Wo bleibt da Pieter Lastman!

Was vor allen Dingen dieser nicht war, das ist Rembrandt in vollem Maße schon in seiner Leydener Zeit, ein Physiognomiker. Hätte er in einer großen Amsterdamer Werkstatt gelernt unter Mitschülern, die ihre Kunstgriffe einander absahen, und nach gegebenen Modellen und Ausstattungsstücken, so hätte er es ohne Frage leichter gehabt. Besser aber war es für ihn, daß er sich in seinem engen Leydener Dasein alles Einzelne selbst suchen und schaffen mußte. Seine Eltern und Geschwister, einzelne Zugewandte des Hausstandes, alte Männer aus dem Volke sitzen ihm wieder und wieder. Er zeichnet die Landstreicher und Bettler, wie sie stehen, auf der Straße. Einige Bücher, ein Mantel, den er so und wieder anders legt, ein Federbarett, einige Waffenstücke, darunter ein alter Harnisch, sind sein ganzer Kostümvorrat. Der Gedanke an stilvoll aufgebaute Bilder, wenn er ihn überhaupt hatte, mußte ihm wohl vergehen, aber sein geliebtes Sonnenlicht konnte er in dem Leydener Stübchen für seine Studien so gut wie anderswo einfangen, — für die Landschaft hatte er einstweilen weniger Sinn — und für sein beobachtendes Auge war jeder einzelne Kopf beinahe unerschöpflich.

Genau hundert Jahre vorher hatte dort ein anderer Beobachter gelebt mit demselben scharfen Blick und dem Interesse für alles Menschliche, Lukas van Leyden, der Kupferstecher, dessen Kunst niemals ganz ausgestorben war.

Digitized by Google

Für Rembrandt, der ſie mit noch größerem Ruhme in einer etwas anderen Technik fortſetzen ſollte, wurde die Radiernadel zunächſt beinahe wichtiger

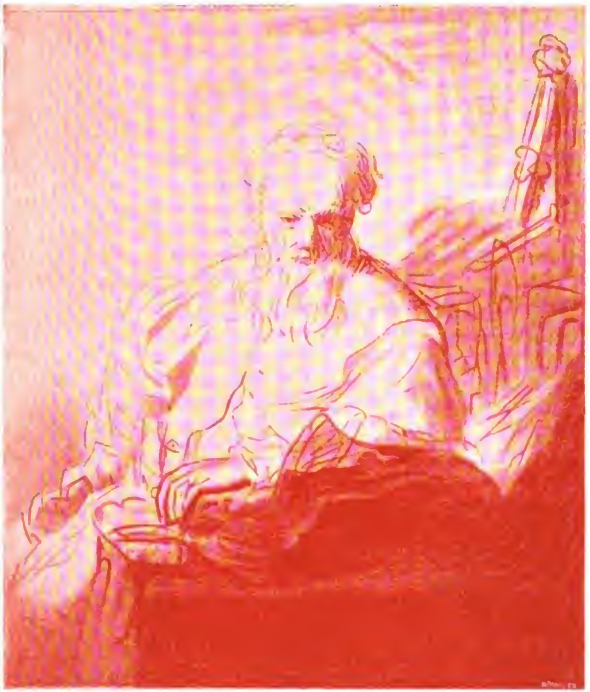

Fig. 85. Rötelſtudie zu einem Hieronymus, von Rembrandt. Louvre.

als der Pinſel*). Mit wenig Strichen wie in der Zeichnung konnte er ſeine Gedanken feſthalten, und wie er nicht nach Bildwirkung ſtrebte, ſo bedurfte

*) Von 375 Radierungen bei Bartſch gelten gegenwärtig etwa 270 (263 nach Seidlitz) für echt. Dazu kommen über 1200 Handzeichnungen und gegen 500 Bilder, unter dieſen nicht volle 200 in öffentlichen Sammlungen, die beſten in Petersburg und Kaſſel.

Digitized by Google

er auch keines umständlichen Apparats. Er stellt sich vor den Spiegel und zeichnet sich von vorn oder über die Schulter blickend, mit Hut oder Mütze oder mit bloßem Kopf, lachend, schreiend, mit aufgerissenen Augen, mit vorwärts gestrecktem Kopf und lauerndem Blick, mit gesträubten Haaren. Auf die Ähnlichkeit kommt es ihm weniger an als auf den einzelnen treffenden Anblick, darum ist auch sein Porträt nicht immer mit der gleichen Sicherheit erkennbar. Ebenso verschieden in Stellung und Ausdruck giebt er fremde Köpfe wieder. Neben langbärtigen Greisen finden wir ältere Männer mit kurzgestutztem Schnurr- und Kinnbart, unter diesen auch seinen Vater. Der Greis als Einzelbild gezeichnet, radiert oder gemalt, als Kopf mit etwas Brustausschnitt oder in voller Figur und manchmal mit ausgeführter Umgebung, verschwindet nun überhaupt nicht mehr aus Rembrandts Werk. Wie er zeichnet im Strich und mit Helldunkelwirkung, das zeigt uns schon ein einziges Blatt, die in den Schatten mit Tusch verstärkte, gegenseitige Rötelstudie zu der Radierung eines alten Gelehrten (B. 149), wahrscheinlich eines Hieronymus, im Louvre, um 1629 (Fig. 85). Das Bild der Mutter haben wir aus dieser frühen Zeit (1628), wenn auch vielleicht später von Rembrandt selbst überarbeitet, zweimal klein: ganz von vorne und nur als Kopf (Fig. 86) und als Brustbild im Schleier beinahe von vorn (B. 354). Sodann größer im Profil mit Pelzrock und orientalischer Kopfbinde, also kostümiert, von 1631 (B. 348). Ungefähr aus derselben Zeit bildmäßig ausgeführt, dabei reizend intim mit Schleier und kurzem pelzbesetztem Mantel im Lehnstuhl sitzend, die Hände übereinander gelegt (Fig. 87). Dieser schöne alte Frauenkopf geht dann neben anderen, manchmal ähnlichen in Rembrandts Radierungen weiter. Ebenso die Bettler und ihre Weiber in ganz kleinen Figuren, einzeln oder zu mehreren, bisweilen kommt auch schon eine Art Genrebild zum Vorschein: der blinde Fiedler (1631, B. 138). Wie vorsichtig schreitet er aus, wie wahr ist die Rolle des Hündchens gegeben, Rembrandt wußte, was Hilflosigkeit bedeutet. Viel später hat er einmal rührend den alten Tobias dargestellt, wie er sich zur Thüre tastet, während der Hund sich an seine Füße schmiegt (Fig. 88). Genreszenen, die unter seinen Bildern fehlen, finden sich in Radierungen auch später noch häufig, und darunter gerade solche mit Bettlerfiguren, aber verspottet und karikiert hat er diese Leute niemals, und die Grimassen der holländischen Bauernbildmaler fehlen bei ihm ganz. Das ist wichtig an ihm. Er hat menschliche Teilnahme, und er zeichnet auch alles Mögliche, was er sachlich merkwürdig findet, aber das bloß Burleske werden wir vergebens bei ihm suchen, es interessierte ihn nicht.

Digitized by Google

Ziemlich groß ist die Zahl der gemalten Köpfe, die noch in die Leydener Zeit gehören. Es sind breit und auf Lichtwirkung angelegte Studien ohne Datierung; ein Graubart mit Sammetbarett und doppelter goldner Kette von 1630 (Kassel) nähert sich in der Ausführung schon dem wirklichen Porträt. Einigemale kommt das Bild des Vaters vor: ganz von vorn in dunkler Mütze und Kleidung in Kassel (ehemals Habich), ähnlich mit nachträglich aufgemalter blauer Mütze im Haag (Nr. 265 aus Bredius Besitz), beide von links voll beleuchtet. Ebenfalls Rembrandt selbst. Mit wirrem Haar und beinahe in Schatten eingehüllt, also nur als Studie mit Rücksicht auf das Lichtproblem gegeben, in Kassel (Nr. 208; Fig. 89), nach dem Alter des Dargestellten vielleicht 1626 gemalt; ein ähnlicher Kopf in Gotha. Mehr Porträt ist ein sympathisches Bild im Haag (Nr. 148; Fig. 90). Stellt es wirklich ihn selbst vor? Ein beinahe zu hübsches Gesicht hebt sich hier von dem frisierten Lockenhintergrund ab, und unter der Krause liegt eine stählerne Halsberge, also etwas von einem Offizier! So dachte sich Rembrandt manchmal gern, und vielleicht hätte er so wie hier am liebsten 1627 ausgesehen. Später hat er sich dann ja öfter geradezu als Offizier gemalt, so auf dem komisch energischen Bildnis derselben Sammlung mit dem Straußenfederbarett (Nr. 149; Fig. 91), aber das gehört schon in die Mitte der dreißiger Jahre und nicht mehr in seine Leydener Zeit.

Fig. 86. Rembrandts Mutter von vorn, Radierung 1628 (B. 352).

Er hatte damals einen beinahe gleichaltrigen Freund, der auch bald Leyden verließ wie er, auch ein Handwerkssohn, Jan Livens. Sie malten und radierten beide und gingen bis dahin in allem zusammen, ein Paar, das Aufsehen machte. Livens ist weltförmiger und sicherer, ihm hängt keine Aufgabe zu hoch, er geht an alles und strebt auch nach großen Formen. Aber Rembrandt ist lebhafter und tiefer, er hat in seinen kleinen Figuren eine Kraft und ein Feuer, das man in den umfänglichen Kompositionen seines Genossen vergebens sucht. So schildert die bartlosen Jünglinge um 1630 zutreffend, wie die Zukunft beider zeigen sollte, Konstantin Huygens, der gelehrte Sekretär des Statthalters Friedrich Heinrich, der dann in Amsterdam Rembrandts Gönner wurde. Und als Rembrandt ging, ließ er schon einen ansehnlichen Schüler zurück, den nachmals so berühmten Feinmaler Gerard Dou.

Digitized by Google

In Amſterdam wird nun Rembrandt ſofort der Porträtiſt der guten Geſellſchaft wie Thomas de Keyſer. Seine Anatomie des Doktors Tulp haben wir ſchon kennen gelernt (S. 44). Wie ſein Anſehen wächſt, zeigt

Fig. 87. Rembrandts Mutter im ſchwarzen Schleier, Radierung (B. 343).

die zunehmende Zahl ſeiner erhaltenen Porträts, aus dem Jahre 1632 etwa zehn, von da bis 1634 ſchon gegen vierzig. Jedes trägt ihm ſeine 500 Gulden ein, er wird ein wohlhabender Mann und legt den Grund zu ſeiner ſpäter berühmt gewordenen Sammlung von Stichen, Bildern und Koſtbarkeiten, an denen er ſeine Freude hat. Das Geld rechnet er nicht, äußere Lebensgenüſſe

Digitized by Google

haben für ihn keinen Wert, in den Künſtlerkneipen und unter den Schützen iſt er nicht zu finden. Er iſt ungeheuer fleißig, ſeine Kunſt iſt ſein Leben, bei Tage malt er, abends nimmt er die Radiernadel in die Hand, beinahe ein einſamer

Fig. 88. Der blinde Tobias, Radierung von Rembrandt 1651 (B. 42).

Mann. Er macht keine Reiſen wie andere, verkehrt auch nicht in den Kreiſen der klaſſiſchen Dichter und ihrer ſchöngeiſtigen Verehrer, der damaligen „Preziöſen“, die die italieniſche Manier vorbereiteten. Ihm reicht das enge Stück Heimat aus, das ihn umgiebt, es nährt ſeine Phantaſie; ſeine Radie-

Digitized by Google

rungen werden klarer und bestimmter im Ausdruck, bildähnlicher, malerisch in der Wirkung, im Inhalt reich und vielseitig, ohne daß er uns Gegenstände zeigt, die durch ihre Neuheit überraschen könnten, es ist das natürliche Wachsen seines inneren Menschen und seiner kunstfertigen Hand. Da schreibt er die Eindrücke nieder, die seine Seele erfüllen, und probiert Methoden in

Fig. 89. Rembrandt, Selbstbildnis. Kassel.

der Stille der Nacht, über die er sich allein Rechenschaft giebt; wenn er bei Tage porträtiert, hat er auch mit dem Geschmack der Tagesmenschen zu rechnen.

Die Bildnisse dieser frühern Zeit sind verhältnismäßig schlicht und sachlich, wie sie Thomas de Keyser und bald darauf van der Helst malten, sie zeigen wohl etwas mehr Seele, wenn es die Beschaffenheit der Originale

Digitized by Google

zuläßt, aber selten das eigentlich Rembrandtartige in Auffassung, Anordnung und Färbung, wobei wir an keinen van der Helst mehr denken, sagen wir beispielsweise die Haltung der „Nachtwache“ von 1642.

Schlichte Erscheinungen sind der Mann, der seine Feder spitzt (Brustbild um 1632, Kassel), es wird derselbe Coppenol sein, der später zweimal

Fig. 90. Rembrandt, Selbstbildnis (²/₃). Haag.

unter Rembrandts Radierungen vorkommt, obwohl man es bezweifelt hat, und Jan Krul (ebenda, 1633, stehend bis zu den Knieen), ein Amsterdamer Geschäftsmann, der zugleich dichtete, ein Mann von Ansprüchen, der aber nichts Feines und nichts Geistiges hat, vorzüglich aufgefaßt und gemalt; Rembrandt hat ihn völlig charakterisiert. Auf einfachen Brustbildern in Braunschweig sind ein Mann (1632, nicht Hugo Grotius!) und seine Frau (1633) dar-

Digitized by Google

geſtellt, er eindrucksvoller als ſie, was bei holländiſchen Menſchen häufig, aber bei Rembrandt nicht gerade das Gewöhnliche iſt. Aparter und ſchon durchaus in Rembrandts Art ſind der „Schiffsbaumeiſter und ſeine Frau“, Halbfiguren auf einem Bilde, dramatiſch mit einander verbunden (wie der Prediger Anſloo und die junge Witwe auf dem Berliner Bilde von 1641): ſie

Fig. 91. Rembrandt, Selbſtbildnis. Haag.

reicht ihm ſprechend ein Billet, während er an ſeinem Tiſche zeichnet, aber die Störung iſt ihm nicht unlieb (1633, Buckingham Palace; Fig. 92). Die Szene iſt viel lebensvoller, als wenn die Flamländer dergleichen Doppelbilder gemalt haben. Dieſe zwei kümmern ſich nicht um den Betrachter, ein Stück wirklichen Lebens, dabei mit voller Ausnutzung des Gegenſatzes von Hell und Dunkel wiedergegeben. Höher geſtellte Menſchen ſind Marten Daey

Digitized by Google

und seine Frau, stehend bis zu den Füßen (1634, Paris, Gustav Rothschild). Das Bildnis der Dame ist von einer so ausgesprochenen Vornehmheit in Haltung, Kleidung und allem was dazu gehört, daß es eher an van Dyck oder auch an Rubens erinnert und uns bei Rembrandt beinahe überrascht (Fig. 93).

Mit dem Jahre 1635 tritt eine Wendung ein. Er hat nach längerem Bräutigamsstande im Juni 1634 Saskia van Uylenburch geheiratet, sie hat ihm nicht nur Glück, sondern auch neuen Wohlstand ins Haus gebracht; nun

Fig. 92. Der Schiffsbaumeister und seine Frau, von Rembrandt. Buckingham Palace.

braucht er nicht mehr so viel fremde Leute zu porträtieren. Er malt die Seinen und sich selbst, auch kostümierte Modelle nach seinem Gefallen, vor allem aber seine Saskia, die in sein Werk einzieht, wie Helene Fourment um dieselbe Zeit von Rubens Phantasie Besitz genommen hat. Saskias Bildnisse sind zahlreich, auch wenn man die zweifelhaften abzieht. Er hatte sie durch ihren Vetter, den Kunsthändler van Uylenburch, mit dem er befreundet war, kennen gelernt und sie öfter gemalt, ehe sie noch seine Frau wurde. Man glaubt sie in drei Brustbildern von 1632 zu erkennen. Zwei (Stockholm und Paris, André) sind im Profil, eins (Wien, Liechtenstein; Fig. 94) ganz von vorn genommen, dieses mit sehr viel Licht und einer beinahe strahlenden

Digitized by Google

Fig. 93. Marten Daeys Gemahlin, von Rembrandt. Paris, Rothschild.

Digitized by Google

Gebärde, als ſollte es ein Bravourſtück ſein, während die zwei anderen mehr den Eindruck ſchlichter beſtellter Porträts machen. Die auf dem Wiener Bilde Dargeſtellte trägt einen goldbetreßten Mantel und Perlen im Ohr, wie es ſcheint aus Rembrandts Beſitz. Sie begegnet uns dann noch einmal in demſelben Mantel, aber diesmal in ganzer Figur in einem Zimmer ſitzend

Fig. 94. Weibliches Bildnis, von Rembrandt. Wien, Liechtenſtein.

als ſogenannte Judenbraut mit aufgelöſtem Haar, hinter ihr ſteht eine Frau mit einem Kamme (Wien, Liechtenſtein, ebenfalls 1632). In einer Zeichnung der Albertina haben wir das vor der Natur aufgefaßte Motiv ohne die bildmäßige Einkleidung (Fig. 95). Sollte wirklich Saſkia ſchon damals ihm ſo oft geſeſſen haben? Die Ähnlichkeit muß geſucht werden, wie häufig bei Rembrandt. Andere finden deswegen hier vielleicht mit mehr Recht ſeine Schweſter Lysbeth (Bode).

Digitized by Google

Als Saskia eben verheiratet war, zeichnete sie ihr Mann zweimal, zuerst mit dem Bleistift in einem Schäferhut ganz von vorn mit aufgestütztem

Fig. 95. Handzeichnung zu der „Judenbraut", von Rembrandt. Albertina.

linkem Arm und an die Wange gelegter Hand, ein rundliches Gesicht, weder hübsch noch interessant, mit reichlich breiter Nase (Berlin); er setzte einige Worte darunter und das Datum mit einer in der Zerstreutheit verschriebenen

Digitized by Google

Jahrzahl (1633 für 1634; Fig. 96). Sodann in einer Radierung ebenfalls als Bruſtbild, aber in Dreiviertelprofil (1634, B. 347). Saſkia iſt

Fig. 96. Saſkia, Bleiſtiftzeichnung von Rembrandt. Berlin.

fein gekleidet und friſiert und trägt Perlſchnüre um den Hals und im Haar und Perlen in den Ohren. Das alſo iſt Rembrandts Hausfrau, dort im täglichen Kleid, wie holländiſche Frauen auf den Markt gehen, vielleicht auch

Digitized by Google

ein wenig en bergère, hier „angezogen“, beidemale ohne künſtleriſche Erhöhung. Dieſe haben wir in der ſogenannten Judenbraut in Petersburg von 1634 (Fig. 97). In einen wallenden Mantel gehüllt, blumenbekränzt und mit einem Blumenſtab in der Hand, alſo ganz arkadiſch, ſchreitet Saſkia bis zu

Fig. 97. Die „Judenbraut“, von Rembrandt. Petersburg.

den Knieen ſichtbar in eine von Pflanzenwerk umrankte Grotte und ſieht voll zum Bilde heraus, etwas gleichgiltig. Der Aufputz war ihm hier wichtiger als das Perſönliche; offenbar ſchwebte ihm eine Art Flora vor wie bei verſchiedenen ähnlichen Frauenbildniſſen. Die wirkliche Saſkia haben wir auf einem kleinen Bruſtbilde aus der Brautzeit (1633, Dresden); das junge Mädchen in blauem Kleid und rotem Federhut legt die Hand auf den Buſen

Digitized by Google

und lacht, daß man die Zähne ſieht, gezwungen, beinahe grinſend. Aber welch ein Glanz liegt auf dem etwas ſpäteren Kaſſeler Brautbilde mit dem Rosmarinzweige in der Rechten (Fig. 98)! Der rote Hutrand, der purpurne Sammet des Kleides mit goldgelben Ärmeln und grünlich ſchillerndem

Fig. 98. Saſkia, von Rembrandt. Kaſſel.

Kragen, das täuſchend glitzernde Geſchmeide zu dem rötlichen Haar und dem leuchtenden, warmen Fleiſch, alles mit höchſter Sorgfalt und doch kühn und breit gemalt, ſo etwas kann nur Rembrandt! Noch niemals hat er uns bis jetzt dieſe Pracht gezeigt, dieſe Freude am Leben und dieſes Spiel des farbigen Lichts (eine Kopie in Antwerpen giebt davon nur einen unvollkommenen Begriff). Die ſcharfe Profilrichtung iſt für Saſkias Geſichtsform nicht vorteil-

Digitized by Google

haft, aber Rembrandt wollte es so. Zu diesem Bildnis paßt nur ein einfacher dunkler Hintergrund. Ein ebenfalls schönes Kniestück von gleicher Größe in Dresden von 1641 zeigt uns Saskia vor einer Steinbrüstung ganz von vorn, farbig und sehr breit gemalt, im roten Kleid und mit einer roten Blume in der Rechten. Sie ist gealtert, fülliger als früher, und die Ähnlichkeit ist nicht gerade sprechend, eine freie Studie, bei der es dem Künstler

Fig. 99. Saskia, von Rembrandt. Berlin.

mehr auf die ganze Erscheinung und den Ausdruck des Beiwerkes ankam. Ebenso verhält es sich mit einem von vorn in einer leichten Wendung nach links genommenen Brustbilde in Berlin, auf dem Saskia eine Pelzmütze und ein gelbes Kleid mit roten Ärmeln zu sehr vielem Schmuck trägt, das Malwerk ist von höchster Vollendung, die Tönung goldbraun (Fig. 99). Als der Künstler das schöne Bild vollendete und mit der Jahrzahl 1643 versah, war seine Saskia schon tot. Wir werden später erfahren, wie er diesen Schlag ertrug. Sehen wir jetzt noch, wie sie ihn lebend erfreute.

Digitized by Google

Er will ſie mit einer Kette ſchmücken, ſie hat beide Hände an ihr Ohr gelegt und betrachtet in einem Spiegel mit Wohlgefallen den Schimmer der

Fig. 100. Rembrandt mit Saſkia. Dresden.

hängenden Perle, Halbfigurenbild mit maskenhaften Köpfen im Buckingham Palace (ſogenannter Bürgermeiſter Pancras, um 1635). Ähnlicher und

Digitized by Google

lebendiger aufgefaßt ist ein Doppelbildnis der gleichen Zeit in Dresden (Fig. 100). Sie sitzt auf seinem Schoße vor einem Frühstückstisch, er hat sich als Offizier kostümiert und hebt lachend sein Glas in die Höhe. Sein Rock ist rot, ihr Kleid hellblau, dazwischen steht vielerlei Gelb und Braun, im ganzen ein deutlicher Goldton. Ein hübscher Anblick, aber die Lustigkeit hat etwas gezwungenes; Rembrandt war ja auch in Wahrheit kein lustiger Mann und kein Zecher wie Frans Hals, dessen Leuten das Lachen mehr von Herzen kommt. Darum gefällt uns Rembrandt besser, wenn er sich als Jäger denkt, der die erlegte Rohrdommel gerade an einem Haken aufgehängt hat und über sie hinweg ernst ins Weite sieht ohne Augenblicksausdruck und mit einer nur allgemeinen Ähnlichkeit (1639, Dresden; Fig. 101). Es war in dieser Zeit Sitte, daß man Damen als Schäferinnen und Herren als Jäger darstellte. Aber Rembrandt giebt uns in der Auffassung etwas ganz besonderes und zugleich ein Muster seines Goldtones, der die Lokalfarben in sich aufgenommen hat. Das Licht fällt voll auf den prächtig ausgeführten Vogelkörper und bestreicht die Seite des Gesichts, dessen Mitte im Halbschatten liegt, die rotgekleidete Figur steht im tiefsten Schatten.

Auch der trotzige Bürgerfähnrich, den er um 1635 malte (Paris, Gustav Rothschild; eine Kopie in Kassel) will er selbst sein, obwohl er keiner Kompagnie angehörte. Diese Verkleidung ist jetzt seine Art zu dichten, an den Gesichtern liegt ihm dann viel weniger, das Kostüm soll sprechen und die Person darstellen. Ein dickes Modell mit einem schwarzen Schnurrbart in dem schwammigen ordinären Gesicht, irgend einen Portier oder Markthelfer, kleidet er mit einer Pelzmütze und einem Mantel, auf dem die goldne Kette liegt, dann giebt er ihm einen Stock mit Metallknauf in die Hand, und der Pole ist fertig (1637, Petersburg, „Sobieski"). An die Judenmodelle, die vielen „Rabbiner" der dreißiger Jahre braucht man nur zu erinnern, der berühmteste ist der in Chatsworth von 1635, von dem es zahlreiche Kopien giebt (in Berlin und Dresden je eine von Salomon Koninck).

Muße und Behagen und unabhängigen Wohlstand bezeugen die vielen ganz verschiedenen mit Nachdenken und Sorgfalt ausgeführten Selbstbildnisse. Wir zählen nur die datierten des Zeitraums auf. In Kassel mit einer Sturmhaube, in Berlin mit einem Sammetbarett, einer sogenannten Toque, höchst apart, halbseitig beleuchtet (Nr. 810; Fig. 102), beide 1634. Mit Barett oder Hut in Wien, Liechtenstein (1635), Paris (drei 1633. 34. 37), London (1635. 40). Dazu kommen fünf in Radierung mit der Be-

Digitized by Google

zeichnung eines dieser Jahre. Das letzte zeigt ihn uns mit aufgelegtem Arm in der Haltung von Raffaels Castiglione (II, Fig. 334), den er hier mit Absicht nachahmte. Es ist offenbar von einer großen Treue und in keiner Weise

Fig. 101. Der Rohrdommeljäger, von Rembrandt. Dresden.

phantastisch. Ein selbstbewußter Maler, nicht ohne Eitelkeit, aber kein Genußmensch (Fig. 103). Das war Rembrandt 1639.

Bestellte wirkliche Bildnisse Andrer sind, wie bemerkt, jetzt selten. Die wenigen datierbaren sind aber von großer Vollkommenheit. Nicht jeder wurde angenommen, dann aber handelte es sich um Personen von Qualität. Unter diese gehört der schwarzgekleidete stolze Herr in ganzer Figur von

Digitized by Google

angenehmem Ausdruck, den man früher Bürgermeiſter Six nannte (1639, Kaſſel). Sodann eine jüngere Dame im dunkeln, grünlich ſchimmernden Kleide, ſehr elegant, mit Spitzen und Perlen, ganz von vorn und ſtehend bis zu den Knieen (1639, alter Familienbeſitz van Weede in Utrecht, jetzt im Reichsmuſeum). Sie iſt weder ſchön noch intereſſant, hat aber offenbar

Fig. 102. Rembrandt, Selbſtbildnis von 1634. Berlin.

in ihrem Kreiſe etwas vorgeſtellt, ein angenehmes, in ſeiner Offenheit gewinnendes Geſicht. Als Perſönlichkeit erinnert ſie etwas an eine zarte blonde Dame mit dem Fächer, die gleichfalls ganz von vorn hinter einem Rundbogenfenſter ſteht, an deſſen Rand ſie die linke Hand gelegt hat (1641, Buckingham Palace; Fig. 104). Das zu dieſer Dame gehörige männliche Porträt (Brüſſel) im breitrandigen Hut iſt nicht ſo ſympathiſch, aber ebenſo gut ge-

Digitized by Google

malt, mit der gleichen Anordnung in einem Fenſterrahmen. Das ſind Aufgaben der kühlen Porträtkunſt, die Rembrandt ſchicklich und fein erledigte. Gefiel ihm ein weibliches Weſen, durfte er es nach ſeinem Gefallen koſtümieren, malte er es wohl gar zu ſeinem Vergnügen umſonſt oder für ſich ſelbſt, dann ändert ſich gleich der Eindruck, wie in dem reizvoll getönten

Fig. 103. Rembrandts Selbſtbildnis, Radierung von 1639 (B. 21).

Bruſtbild einer jungen Dame mit Nelken in der Hand (Kaſſel, Nr. 216, um 1636). Oder er war mit einem Dargeſtellten befreundet, dann bekommen wir das energiſche, flotte Abbild eines „Vergolders“ von 1640, was übrigens der Dargeſtellte, Paulus Doomer, wirklich war (aus der Sammlung Morny, jetzt in New-York, Havemeyer). In ſolchem Falle brachten es das Gewicht eines Auftrags und ſeine perſönliche Teilnahme auch wohl zu einem Kunſt-

Digitized by Google

werk höherer Art, einem nationalen Porträt, das uns heute wie ein hiſtoriſches Denkmal erſcheint. Ein kleines „Regentenſtück“, aber in Rembrandts beſonderer Weiſe. Der Menonitenprediger Cornelis Anslo ſitzt an ſeinem Studiertiſch, auf dem ein roter Teppich liegt, und erteilt einer jungen Witwe ſeinen Zuſpruch (1641, Berlin; Fig. 105, dafür eine Tuſch-

Fig. 104. Die Dame mit dem Fächer, von Rembrandt. Buckingham Palace.

zeichnung des Anslo von 1640 in Paris, E. Rothſchild). Die Situation iſt von vollkommener Deutlichkeit, die Hauptperſon dominiert körperlich, und die Kompoſition hat drei Accente, denn das aufgeſchlagene Buch mit dem Leuchter entſpricht der tiefer ſitzenden Frau. In einer Radierung von 1641 (B. 271) hat Rembrandt den Prediger ebenſo allein, aber von der Gegenſeite dargeſtellt, und dafür machte er vorher die hier mitgeteilte prächtige Rötelſtudie (1640, Britiſh Muſeum; Fig. 106).

Digitized by Google

Zwischen Saskias erstem Erscheinen und ihrem Tode oder, wie wir auch sagen können, zwischen der Anatomie des Doktors Tulp von 1632 und der Nachtwache von 1642 liegt die Sonnenhöhe seines Lebens, da entstehen komponierte Bilder, in die er seine Gedanken legt, meist biblische, oft sind sie kraftvoll und sogar wild, manchmal vertraulich und heiter im bunten Erzählerton und dann wieder zart und lauschig intim, weich und gemütvoll. Dann sehen wir nicht nur Saskias äußere Züge, wir spüren auch die Wärme, die sie in sein Herz und den behaglichen Frieden, den sie in sein Haus gebracht hat, wir fühlen die persönliche Stimmung, und hinter manchem Bilde suchen wir ein Erlebnis, das uns die tiefere Deutung geben möchte. Es ist kein bloßer Zufall, daß uns jetzt auch die Handzeichnungen und Radierungen soviel mehr von Hochzeit und Ehe und Kindheitsleben erzählen, nicht bloß im Rahmen der heiligen Geschichte, wie die Gemälde, sondern auch durch die Fenster des täglichen Lebens gesehene, flüchtig hingeworfene, treffende Genreszenen. Das ist das Quellgebiet, das seine Bilder speist, darum stehen sie uns heute noch menschlich so nahe, auch wenn wir vielleicht unter den Amsterdamer Juden nicht hätten leben mögen.

Wir nehmen eine bestellte Arbeit vorweg, die ihm keine Herzensangelegenheit war, eine Reihe von fünf Passionsszenen, die er seit 1633 dem Statthalter zu liefern hatte, dazu 1646 noch eine Anbetung der Hirten, sämtlich heute in München, schlecht erhalten. Friedrich Heinrich ist der erste Oranier, den wir als einen wirklichen Pfleger der Künste kennen lernen; seine Vorgänger hatten ernsteres zu thun gehabt. Er richtete sich einige Lustschlösser ein mit kostbarem Mobiliar und brauchte dafür auch Gemälde. Sein Geschmack war den Italienern und den Flamländern zugewandt, er schätzte Rubens; desto ehrenvoller war der Auftrag für Rembrandt, und eine Zahlung von 1200 Gulden für zwei Bilder kam diesem gerade zu einer Zeit, wo er das Geld sehr nötig hatte (1639). Obwohl der Prinz sie nicht für eine Kirche wollte, haben sie doch das hohe, oben abgerundete Format von Altartafeln; man sieht an den zwei ersten (1633), daß eine Parallele mit Rubens beabsichtigt war. Bei der Kreuzesaufrichtung steigt die Diagonale nach der entgegengesetzten Seite, der Körper Christi ist mehr gestreckt als bei Rubens, und das Gesicht hat denselben aufwärts gerichteten Blick. Die Figuren sind geringfügig, die Hauptperson ist eigentlich ein türkisch gekleideter Schimmelreiter. Auf der Kreuzabnahme hat die Hauptgruppe eine steilere Form als bei Rubens und nichts von seiner Schönheit, alles Komponierte ist vermieden, durch das Ganze geht aber ein Zug von Wahrheit, und die Neben-

Digitized by Google

perſonen ſind ſympathiſcher als auf dem erſten Bild. Darum gefiel dieſe Kreuzabnahme Rembrandts, er mußte ſie noch einmal größer wiederholen (1634, Petersburg, beſſer erhalten) und gab ſie auch als Radierung bei ſeinem Freund Uilenburch heraus (1633; Fig. 107). Die Ausführung überließ er hier zum teil Schülern, die Kompoſition iſt von der Gegenſeite genommen und mit kleinen Zuthaten verſehen, das Licht etwas weiter hinuntergeführt, ſo daß es z. B. auf den links ſtehenden Turbanmann fällt, der auf

Fig. 105. Cornelis Anslo als Seelſorger, von Rembrandt. Berlin.

dem Gemälde rechts den Schatten im Rücken hat. Auch die Grablegung iſt beliebt geweſen, und manche ziehen ſie der Kreuzabnahme vor (Schulkopien in Braunſchweig und Dresden, außerdem hier noch ein 1653 von Rembrandt ſelbſt übergangenes Exemplar); für die Kompoſition nahm Rembrandt das Schema ſeiner etwas früheren Radierung der Auferweckung des Lazarus (B. 73). Man ſieht von der pflanzenumrankten dunkeln Felsgrotte, in die die Szene gelegt iſt, hinaus durch eine runde Öffnung in helles Licht, wo ganz fern die drei Kreuze auf Golgatha ſtehen. Das iſt geiſtreich erfunden.

Digitized by Google

Aber das Figürliche iſt kümmerlich, keine Geſtalt, kein Geſicht fordert unſere Teilnahme. Nur unſere Aufmerkſamkeit wird geweckt durch einen Luxus von Beleuchtung, einfallendes Sonnenlicht nebſt einer brennenden Kerze und einer Laterne, woraus ſich dann eine erſtaunliche Abſtufung der Schatten und

Fig. 106. Cornelis Anslo, Rötelzeichnung von Rembrandt. Britiſh Muſeum.

Halbſchatten ergiebt. Dieſe Lichtmagie in Braun und Gelb ohne viel Lokalfarbe iſt hier der Zweck und das Ziel der Kunſt. Wir begreifen, daß ihm dieſes Bild, das zugleich mit der „Auferſtehung“ erſt 1639 abgeliefert wurde, viel Arbeit gekoſtet hat. Damals war die „Himmelfahrt“ ſchon in des Prinzen Beſitz, 1636 vollendet; der Chriſtus hat hier eine Gebärde, wie

Digitized by Google

auf der radierten Auferweckung des Lazarus von Livens. Übrigens ist über diese Bilder kaum noch etwas zu sagen, da man von Rembrandt soviel besseres hat. Der Prinz aber war zufrieden, das zeigt sein späterer Auftrag von 1646, und wir freuen uns darüber, weil er in eine Zeit fiel, wo für Rembrandt schon das Gefühl wertvoll war, diesen Gönner nicht verloren zu haben. Die „Anbetung der Hirten" (eine Wiederholung in London, ebenfalls von 1646) ist eine Nachtszene mit dem vom Kinde ausgehenden Licht wie bei Correggio und außerdem noch mit einer Laterne, sie hat die im Gegenstand liegende Intimität, die beinahe unzerstörbar ist, aber sie gehört weder für Rembrandt noch für das Thema zu den Marksteinen der Kunst. Die Figuren sind ohne weiteres unbedeutend, und alle diese Bilder sind nicht mehr mit der Liebe ausgeführt wie die kleine „Darstellung im Tempel" von 1631, die wir kennen.

Will man Rembrandts Pulsschlag fühlen, so achte man auf einige Radierungen dieser Zeit: die Verkündigung an die Hirten (Fig. 108. 1634) mit schon recht wirksamer Landschaft und einer Engelglorie, vor der Menschen weglaufen und das Vieh wild wird, oder Mariä Sterben (B. 99. 1639), eine Aufgabe höheren Stils, sachlich und fein durchgeführt, aber so, daß auch das Menschliche zu seinem Recht kommt und man in den zarten Strichen jede Bewegung versteht. Solche Sachen sind mit dem Herzen gemacht, und man kann sich auch zahlreiche Gemälde zusammenstellen, wo man sieht, daß das der Fall ist.

Greisenköpfe waren, wie wir gesehen haben, seine Lieblingsmodelle. Wenn ein zum Meditieren wie geschaffener Innenraum dazu kommt, so entsteht der Eremit oder der Philosoph an einem Tisch mit Büchern, aber das Gewölbe mit dem einfallenden Licht ist das Wichtigste, und damit es so recht hervortritt, wird der Philosoph in eine Ecke gesetzt an das Fenster in volles Sonnenlicht, während der übrige Raum im Dunkel bleibt. Zwei gleichzeitige ganz kleine Bilder im Louvre — auf dem feineren (Nr. 409. 1633; Fig. 109) zündet eine Magd in der Ecke gegenüber dem Philosophen ein Feuer an — gewähren uns den Eindruck eines Adriaen van Ostade; dieser lernte bald darauf in Amsterdam Rembrandt und gerade derartige Bilder von ihm kennen (S. 105).

Aus dem Alten Testament beschäftigen ihn jetzt zwei Erzählungskreise, auf die er immer wieder zurückkommt, der vom wilden Simson und seinen schlimmen Eheerlebnissen und der von dem sinnigen guten Tobias, der seine Pflichten gegen seine Eltern erfüllt und zuletzt auch zu einer guten

Digitized by Google

Frau kommt. Lebensgroß in prächtiger orientalischer Tracht bis zu den Knieen steht der jüdische Herkules vor dem Hause seines Schwiegervaters,

Fig. 107. Die große Kreuzabnahme, Radierung von Rembrandt (B. 81).

der ihm seine Tochter vorenthält; während er ihm mit geballter Faust droht, streckt der Alte seinen Kopf zum Fenster heraus (163 . ., Berlin). Der Held

Digitized by Google

wird von den Philiſtern geblendet, triumphierend entflieht Delila mit ihrer Scheere und den abgeſchnittenen Haaren, wilde lebensgroße Figuren (1636, Wien, Schönborn; eine alte Kopie in Kaſſel). Er ſitzt beim Hochzeitsmahl

Fig. 108. Die Verkündigung an die Hirten, Radierung von Rembrandt (B. 44).

an der Ecke der Tafel und giebt lebhaft geſtikulierend den umſtehenden Gäſten ſein Rätſel auf, neben ihm in der Mitte des Bildes und ganz von vorn ſitzt die Braut mit den Zügen Saſkias, Breitbild mit kleineren Figuren (1638, Dresden).

Digitized by Google

Das Buch Tobiä handelt von einem friedlichen Hause mit stillen Menschen, nicht von Reichtum und der Pracht des Orients, sondern von einem schlichten, glücklichen Familienleben; wir wissen, was das für Rembrandt bedeutete. Auf einem mäßig großen Bilde im Louvre von 1637 (Fig. 110) sehen wir links die zwei Ehepaare vor der Pforte ihres Hauses, voran die Männer, hinter ihnen die Frauen in den verschiedensten Gebärden

Fig. 109. Der Philosoph, von Rembrandt. Louvre.

des Staunens, der Ehrfurcht, der unheimlichen Angst; die Hände legen sich zum Gebet zusammen, das Hündchen duckt sich heulend und sieht rechts hin nach oben. Dort saust der Gast des Hauses als Engel durch die Luft und davon, der ganze Raum unter ihm ist freigelassen, der Eindruck des Schwebens, das Mechanische auf dieser Seite des Bildes, überzeugt uns ebenso wie die Psychologie auf der anderen. Zeichnung, Farbe und Licht sind von den schönsten. Dieselbe Szene mit noch mehr Figuren stellt eine

Digitized by Google

Radierung von 1641 (B. 43) dar; anders wieder eine spätere Handzeichnung der Albertina, die auch eine Landschaft mit dem Fischfang Tobiä besitzt. Ein idyllisches kleines Bild von 1645 zeigt uns die Frau des Tobias, die die Ziege gestohlen hat und dafür von dem Alten ausgezankt wird (Berlin), und eine Radierung von 1651 den blinden Tobias an der Thür seines Zimmers (S. 131). Die Szene mit der Ziege wiederholt sich in reizender Weise mit wenig Strichen auf einer kleinen Stockholmer Federzeichnung (Fig. 111). Aber wir sind noch nicht am Ende. Auf einem Petersburger Bilde von 1636 liegt eine nackte junge Frau im vollen Licht auf ihrem Lager, dessen Vorhang eine ältere zurückschlägt, beide sehen erwartend in die Ferne, von wo jemand kommen wird; zu Häupten der vergoldeten Bettstelle ist ein geschnitzter Amor angebracht (Fig. 113). Die Nackte mit dem keineswegs schönen, natürlichen, belichteten Modellkörper scheint Saskias Züge zu haben, man hat sie Danae genannt, und die Situation und der Ausdruck erinnern ja an Tizian oder auch an Correggio*), — aber Rembrandt ist kein Mythologiker, und eine Nachahmung dieser Szene durch seinen Schüler Bol in Braunschweig (Nr. 46) zeigt uns, daß hier vielmehr die Frau des jungen Tobias gemeint war. Er, der vor seinen puritanisch zugeknöpften Holländern so selten nacktes malen konnte, hat diesmal in dem alttestamentlichen Rahmen sein Intimstes gegeben, sein „Pelsken", um mit Rubens zu sprechen. Er hat es für sich gemalt und wie! Aus diskret gedämpften Lokalfarben, dem Rot der Tischdecke, dem grünlich braunen Vorhang und den grünblau gehaltenen Bettstoffen tritt als Hauptmasse das leuchtende Fleisch hervor, alles andere ist braun.

Auf Sara-Saskia folgt Susanna-Saskia (1637, Haag; Fig. 114). Zwar die lieblichen Gesichtszüge haben nichts von Saskia. Die Haltung dieser Gestalt ist von einer ungemeinen Wahrheit; erschreckt, weil es im Busch hinter ihr raschelt, fährt sie von ihrem Sitz, vornüber geneigt, beinahe geduckt, ganz plötzlich, nur der eine Fuß steckt in seinem Pantoffel. Das Fleisch leuchtet wie nur je

*) Daß Rembrandt Correggio kannte, ist II, S. 771 bemerkt worden. Darüber ist ein Beurteiler gestolpert, der sich für weise hielt. Ihm sei nur die Radierung Antiope und Jupiter (B. 203) empfohlen, die auch dem blödesten die Erinnerung an das Gemälde Correggios im Louvre klar machen dürfte. Rembrandt besaß nicht nur italienische Stiche in Massen, sondern auch Bilder von Giorgione, Palma Vecchio, Raffael u. s. w., wie er wenigstens glaubte. Bei diesem Anlaß sei dem Leser auch eine „Madonna della Sedia" in Rembrandtscher Redaktion mitgeteilt nach einer mit breiten Strichen hingeworfenen Dresdener Federzeichnung (Fig. 112). Was aber alles die Amsterdamer Maler an farbigen Skizzen aus Italien mitbrachten und ihren zu Hause gebliebenen Kollegen zeigen konnten, ist gar nicht auszudenken.

Digitized by Google

Fig. 110. Die Familie des Tobias, von Rembrandt. Louvre.

bei Rembrandt, und diese eine Erscheinung beherrscht das Ganze, den Park mit seinem Hintergrund von Luft und Architektur. Zehn Jahre später hatte der Künstler kein solches Modell mehr. Die Susanna eines etwas größeren Bildes von 1647 (Berlin) ist ein viel gewöhnlicheres Geschöpf, dessen Hal-

Digitized by Google

tung beinahe dieselbe ist, aber sie ist anders motiviert. Susanna tritt in das Bad hinunter, und dies Zutreten sowie die Formen der Gangwerkzeuge erwecken einiges Bedenken. Noch sind hier die zwei Juden hinter ihr rechts hinzugefügt, der eine ihr zunächst täppisch zugreifend, unklar in Bewegung und Blickrichtung, der andere weiter zurück lauernd und in seinem Ausdruck natürlich. Diese drei nicht gerade glücklichen Figuren sind eigentlich nur die Staffage einer der besten Rembrandtschen Landschaften, eines exotischen Milieus von prächtiger Wirkung: oben ein Turm mit einer seitwärts geführten Galerie, darunter Parkanlagen in Terrassen, ganz unten das Wasser. Doch wozu alles einzelne mit den Augen deuten, unsere Phantasie ist über-

Fig. 111. Tobias und die Ziege, Federzeichnung von Rembrandt. Stockholm.

zeugt, daß dies der Orient ist. Gegen diese großen farbigen Schriftzüge kommt uns die Haager Susanna wie Kabinettmalerei vor.

Etwas früher entstand der Dresdener Ganymed (1635; Fig. 115), vorzüglich gemalt, z. B. die Hand mit den Kirschen vor dem dunklen Gefieder des Adlers. Dieser selbst ist höchst sorgfältig nach einem ausgestopften Tier gezeichnet, und außerordentlich gelungen ist der Ausdruck des Schwebens, des Aufwärtsgetragenwerdens, hinweg von der unten zurückbleibenden Welt, die nach des Künstlers ursprünglichen Absichten noch etwas lebendiger in das kleine Luftdrama hatte eingreifen sollen, wie eine allerliebste getuschte Federzeichnung lehrt (Fig. 116). Scherzhaft oder gar ironisch den Mythologiemalern gegenüber hätte der dreißigjährige Rembrandt das nicht gemeint, sagt man, seit es zuerst Vosmaer ausgesprochen hat. Aber ernsthaft doch erst recht nicht. Nennen wir es also Babymalerei, die, ohne sich an die Mythologie anzulehnen, nicht ganz so offenherzig hätte sein dürfen.

Digitized by Google

Eine heilige Familie ohne alle Kirchenſchicklichkeit, der Zimmermann alſo mit den Seinen in der Werkſtatt, bedarf als perſönliche Herzensergießung Rembrandts in dieſen Jahren keiner Begründung. Wir haben mehrere ſolche Bilder, immer im kleinen Format, in dem ſich das Intime des Gegenſtandes allein ausſprechen kann, und betrachten hier nur das früheſte, von 1640, im Louvre (Fig. 117). Zu der Mutter hat ſich die Großmutter geſetzt, und

Fig. 112. Madonna della Sedia, Federzeichnung von Rembrandt. Dresden.

der Vater hobelt mit aufgeſtreiften Hemdsärmeln am Fenſter, durch das man in die ſonnige Landſchaft ſieht. Der Raum iſt hoch und gewölbartig, wie ihn der Künſtler auch in ſeinen Einſiedlerbildern gern giebt, und rechts ſteht ein Rieſenkamin, der nicht recht in dieſen Haushalt paßt, aber davor auf einem Stuhl liegt ganz lauſchig die Katze. Die Lichtführung iſt vollendet und ſicher. Der Raum, das Licht und der ganze hier beſonders freundliche Eindruck bedeuten mehr als die Menſchen, gerade wie bei Oſtade, der in ſolchen

Digitized by Google

Bildern Rembrandts Schüler ist. Wir stellen dem Idyll ein gewaltiges Bild gegenüber mit lebensgroßen Figuren, die mit großem Ernst und ganz als Hauptsache durchgeführt sind, wie auf dem Tobiasbilde in Louvre, und unter ihnen befindet sich ebenfalls eine Engelerscheinung wie dort. Es hat auch denselben friedlichen und gemütvollen Charakter wie die Tobiasgeschichte, obwohl es äußerlich in Simsons Kreis gehört: Manoahs Opfer in Dresden (1641; Fig. 118). Man findet in der biblischen Erzählung keinen Moment, auf den dieses Bild genau paßt. Dort bringen Simsons Eltern das Brandopfer auf

Fig. 113. „Danae", von Rembrandt. Petersburg.

dem Felde, wohin der Mann Gottes gekommen war, der ihnen einen Sohn versprach und der nun in der Lohe des Opfers gen Himmel fährt. Sie fallen erschreckt zu Boden, denn wer Gott gesehen hat, muß sterben, bald aber tröstet die Frau ihren Mann: der das Opfer gnädig hingenommen, könne doch ihren Tod nicht wollen. Rembrandt legt vor allem das Begebnis mit Dichterfreiheit in die Nähe des Hauses. Die Figuren der beiden Eltern hat er zunächst auf einer undatierten Federzeichnung in Berlin erschreckt und entsetzt, ihn knieend und sie aufrecht stehend dargestellt (Fig. 119), dann aber auf einer Zeichnung von 1641 in Stockholm sie knieend und betend, genau wie auf

Digitized by Google

dem Gemälde, und ihn mit auf die Erde geworfenem Antlitz, wie es der Text fordert. Dies letzte hat er dann im Gemälde geändert: Manoah betet hier mit solcher Inbrunst zu seiner Frau, möchte man sagen, hin, und von Schrecken ist so gar nichts mehr zu bemerken, daß sich offenbar die Situation

Fig. 114. Susanna, von Rembrandt. Haag.

in Rembrandts Seele zu einem Bittopfer umgestaltet hat. Der langaufgeschossene blonde Junge, der den Engel vorstellt, hat nicht den Schwung seines Kameraden auf dem Tobiasbilde, er hat auch keine Flügel, denn Manoah wurde seine Engeleigenschaft erst später klar. Gemalt ist das Bild mit glühenden Farben, neben der „Nachtwache" des folgenden Jahres ein Hauptdenkmal seines lokalfarbigen Helldunkels: der Frau Kleid ist citrongelb und

Digitized by Google

ihr Mantel von einem Rot, das das dunklere Rot auf dem Pelzrock des Mannes noch überstrahlt.

Im September des Jahres von Manoahs Opfer 1641 wurde Rembrandts Titus geboren, das einzige Kind seiner Ehe, das am Leben blieb,

Fig. 115. Ganymed, von Rembrandt. Dresden.

und im folgenden Juni starb seine Saskia nach längerem Kränkeln, das war das unheilvolle Jahr der „Nachtwache".

Das geräumige Haus in der Breestrat, das er 1639 erworben hatte, das seinen ganzen Reichtum barg, seine „Kunstkammer", das auch die Ateliers

Digitized by Google

ſeiner Schüler enthielt, hatte nun ſein Beſtes hergeben müſſen. Im Herbſt 1640 war auch ſeine alte Mutter geſtorben, die er 1639 zum letztenmal nach dem Leben gemalt hatte, auf einen Stock geſtützt (Wien). In demſelben

Fig. 116. Ganymed, Federzeichnung von Rembrandt. Dresden.

Jahre radierte er ein geiſtvolles kleines Blatt, ein Liebespaar vom Tode überraſcht (B. 109), das ergreifend ſeine Stimmung kundgiebt, genau ſo wie wir es bei Dürer in einer ähnlichen Lage finden (III, S. 243). Rembrandt war nun vereinſamt. Das Haus führte ihm die Amme des kleinen Titus,

Digitized by Google

bis sie so übermütig wurde, daß sie weg mußte (1649). Man meint diese wichtige Persönlichkeit auf einer höchst charakteristischen, leicht lavierten Federzeichnung des Teylermuseums zu sehen, nur vom Rücken, aber deutlich genug (Fig. 120).

Fig. 117. Heilige Familie, von Rembrandt. Louvre.

Nun blieb ihm eine junge Magd, ein derbes, gutes rothaariges Geschöpf, das ihm bald mehr wurde als seine Haushälterin und das dann auch gelegentlich auf Bildern erscheint. Mit Stücken des Geschmeides, das einst Saskia schmückte, finden wir Hendrikje Stoffels im Brustbild von vorn (Louvre,

Digitized by Google

um 1652; Fig. 121). Nackend ſitzt ſie auf einem Sofa in ihrem Badezimmer mit einem Brief in der Rechten, etwa als Bathſeba, während ſie ſich von einem Weibe die Nägel ſchneiden läßt (ebenda, 1654), ein mit venezianiſchem Licht geſättigter Körper, deſſen oberer Teil ſogar reine Formen zeigt. Hendrikjes Geſichtszüge hat auch eine nur mit einem in die Höhe gehobenen Hemd bekleidete ſtarke junge Frau, die vorſichtig in das Badewaſſer getreten iſt, mit niedergewandtem Kopf, als wollte ſie prüfen, wie tief oder wie warm es ſei,

Fig. 118. Manoahs Opfer (Hauptfigurengruppe), von Rembrandt. Dresden.

eine treffend natürliche Charakteriſtik (London, 1654; Fig. 122). Die meiſterhaft breit gemalte Figur ſteht im vollen Licht, von Schatten umgeben, in denen hellere Streifen und einzelne ſcharfe Funken ſpielen.

In dieſen Jahren hatte ihm Hendrikje eine Tochter geſchenkt, die er nach ſeiner Mutter Cornelia taufen ließ. Titus liebte dieſe wie ſeine rechte Schweſter, er ſtand auch zu Hendrikje wie zu einer Mutter, und ſie ſelbſt galt, wie wir bei einer beſtimmten Gelegenheit (1661) ſehen, vor den Leuten als Rembrandts Ehefrau. Saſkias Verwandte, mit denen er weiter ver-

Digitized by Google

kehrte, und seine eigenen Freunde, die ihm treu blieben, scheinen an diesem Verhältnis keinen Anstoß genommen zu haben. Man meint, daß er sie und ihre Tochter auf einem um diese Zeit gemalten Bilde des Louvre dargestellt habe, wo sie ein auf ihrem Schoße stehendes Flügelkind zärtlich umfängt, Venus und Amor, beide voll bekleidet, eine etwas seltsame Mythologie. Dagegen hat eine noch später um 1666 gemalte junge Frau, die im roten

Fig. 119. Manoahs Opfer, Federzeichnung von Rembrandt. Berlin.

Mantel mit einer goldbesetzten Haube und Perlen in den Ohren hinter der Brüstung eines Fensters steht, dessen Griff sie mit der Rechten angefaßt hält (Berlin, Nr. 828 B), entschieden nicht Hendrikjes Gesicht.

Auch Titus kommt in Rembrandts Werk vor, zunächst auf einer Radierung (B. 11) etwa elfjährig, dann im heranwachsenden Alter auf verschiedenen gemalten Bildnissen, die sich im Privatbesitz befinden, hübsch angethan mit Mantel und Federhut, wie sich das für einen Sohn Rembrandts beinahe von selbst versteht. Jene Bilder sind von vorn genommen. Der-

Digitized by Google

ſelbe Kopf erſcheint im Profil auf einem Gemälde des Louvre von 1661, einem matten Alterswerke, als Engel hinter dem Bruſtbilde des Matthäus, und dieſer Engel iſt zweifellos eine Perſon mit dem hübſchen Jüngling, der zu dem hier mitgeteilten Sittenbilde eines Singenden geſeſſen hat, dem Ausſehen nach etwa ſiebzehnjährig, alſo um 1658 gemalt (Fig. 123).

Fig. 120. Titus Rembrandts Amme, Federzeichnung von Rembrandt. Haarlem, Teylermuſeum.

Mit der Betrachtung dieſer Bilder Rembrandts ſind wir ſeiner Lebensentwicklung vorausgeeilt. Es handelt ſich jetzt um den etwa fünfzehnjährigen Abſchnitt von Saſkias Tode bis dahin, wo der Verfall ſeines Vermögens wieder einen tiefen Einſchnitt bildet (1656) und ſeine Habe unter den Hammer kommt. Die Kataſtrophe kündigt ſich früh an und wirft ihre Schatten lange voraus. Er ſieht ein Schickſal kommen, gegen das er vergebens ankämpft,

Digitized by Google

ihn ſtärkt die Arbeit, er iſt fleißig wie nur je, und ſeine Kunſt zeigt wohl ein einzelnes unfruchtbares Jahr (1644), aber im ganzen keine Kraftabnahme. Das Licht leuchtet auf ſeinen Bildern wie früher, nur die Farbenfreude macht oftmals einer gelbbraunen Tönung Platz, dafür ſchlägt er neue Wege ein, im Landſchaftsbild und im Porträtſtich.

Fig. 121. Hendrikje Stoffels, von Rembrandt. Louvre.

Auffallend iſt die geringe Zahl von erhaltenen Bildniſſen, denen man anſieht, daß ſie auf Beſtellung gemacht worden ſind. Jetzt, da er Geld braucht, würde er keinen Auftrag abgelehnt haben, er hätte ſogar beſondere Luſt dazu, denn er porträtiert mit Eifer ſelbſtgewählte Modelle. Studienköpfe alter Männer finden ſich in Menge, darunter öfters der ſeines Bruders Adriaen, des Schuſters, z. B. von 1650 im Haag, von 1654 mit etwas mehr Figur in Petersburg (Nr. 810), auch ganz durchgeführte vor-

Digitized by Google

zügliche Halbfiguren, wie der Rabbiner in Berlin von 1645 oder der noch beſſere fälſchlich ſogenannte Manaſſe Ben Israel in Petersburg um 1645 (Nr. 820). Dreimal hat er allein im Jahre 1654 dieſelbe alte Frau gemalt (in Petersburg), wie ſie daſitzt mit einem großen Buch auf dem Schoße

Fig. 122. Badende Frau, von Rembrandt. London.

und uns anſieht, oder bekümmert mit niedergeſchlagenen Augen im Lehnſtuhl, die Hände übereinander gelegt, — und dieſes Modell begegnet uns auch noch weiter in anderen Sammlungen — in Petersburg aber finden wir noch aus derſelben Zeit eine derbe junge Maid, ganz von vorn, über einen Plankenzaun gelehnt, mit dem Beſen im Arm und anderem Scheuergerät, vermeintlich Hendrikjes „Stütze“. Lauter tüchtige Bilder und nur wenige

Digitized by Google

Beispiele aus vielen, die uns zeigen, wie ihm die menschliche Figur immer und immer wieder am Herzen liegt. Die Bestellungen bleiben aus, denn sein Ruf hat gelitten durch das unverstandene kühne Experiment der „Nachtwache"; so setzt er sich denn hin vor seine eigenen Leute und malt sie mit derselben Lust, als bekäme er dafür bezahlt.

Fig. 123. Singender Jüngling, von Rembrandt. Wien, Liechtenstein.

Es finden sich Ausnahmen, und dann sind sie glänzend. Der Bürgermeister Jan Six, Doktor Tulps Schwiegersohn, war sein alter Gönner. Dessen Mutter hatte er schon 1641 gemalt, ihn selbst dann in ganzer Figur gestochen (1647; Fig. 124) bis zu den Füßen, was auf keinem radierten Bildnis wieder vorkommt, innerhalb eines Zimmerraumes am Fenster, so daß eine völlige Bildwirkung erreicht wird, und dann im Jahre 1654 (nicht 1660, wie früher angenommen) durfte er ihn malen, wieder in voller Figur

Digitized by Google

und ebenſo meiſterhaft. Er ſteht im roten Mantel über der ſchwarzen Kleidung und rüſtet ſich zum Ausgang, lebensvoll, ſprechend, der Auftrag iſt

Fig. 124. Jan Six, Radierung von Rembrandt (B. 285).

breit, aber ungemein ſicher, und die Erhaltung ſo vollkommen wie ſelten, da das Bild mit dem der Mutter das alte Familienhaus niemals verlaſſen hat. Ein Meiſterwerk von ganz verſchiedenem Charakter iſt der Kaſſeler Bruy-

Digitized by Google

ningh (Fig. 125). Die Benennung (gemeint ist ein Sekretär an der Amsterdamer Schuldkammer) ist zweifelhaft und die Datierung nicht ganz sicher, da die Inschrift 1652 oder 1658 gelesen werden kann. Ein weicher freundlicher Blondkopf, der nachlässig auf einem Stuhl sitzt, ganz in schwarzen Atlas gekleidet, fein, aber ohne alles Stutzerhafte. Ein liebenswürdigeres Gesicht

Fig. 125. Nikolaas Bruyningh, von Rembrandt. Kassel.

hat Rembrandt niemals gemalt. Dem Jan Six gegenüber war er der Realist, eine Art Velazquez, hier wird er zum Poeten und legt über die ganze Gestalt einen duftigen, durchsichtigen Schatten, so daß nur der anmutige Kopf das Licht hat, auch dieses noch leicht verschleiert und goldwarm. So etwas kann nur Rembrandt, der überhaupt unter allen, die jemals Bildnisse gemalt haben, der mannigfaltigste ist mit dem größten Umfange, dafür aber auch oft unwillkürlich und besonders, wie nun einmal die Dichter sind.

Digitized by Google

Wir wollen hier ein Frauenbildnis anſchließen, auf dem er Realiſt und doch zugleich gemütvoll und poetiſch iſt. Die Witwe des Admirals Swartenhont (Amſterdam; Fig. 126) iſt lange nach dem Tode ihres Mannes gemalt, etwa 1644, über ſiebzig Jahre alt. Sie war von kleiner Herkunft, aber ihre

Fig. 126. Frau Admiral Swartenhont, von Rembrandt. Amſterdam.

Stellung hat ſie, wie man ſieht, zu einer vollkommenen Dame gemacht. Die Hände liegen auf einem Spitzentuch, der Anzug, eine lange Pelzjacke über dem ſchwarzen Atlas, iſt gediegen und einfach; ſo zeigen ſich feine Menſchen. Aber die Admiralin hat auch Zeichen von Güte an ſich, etwas von dem Frieden einer guten Großmutter, was man nicht in einzelnen beſtimmten Strichen aufzuweiſen wüßte, aber der Maler hat es aus ihrem Innern

Digitized by Google

heraufgeholt und in ihre ganze Erscheinung gelegt, so daß wir nun diese herrliche alte Frau länger und mit viel größerer Teilnahme ansehen als manche andere, die doch ebenfalls gut gemalt sind, z. B. jene Modelle in Petersburg und ein wohl auf Bestellung gemaltes Brustbild mit zusammengelegten Händen ebenda (Nr. 823, um 1654) oder die sogenannte Mutter Rembrandts hier und dort.

Die radierten Bildnisse stellen sämtlich ältere Freunde dar oder Männer, die er später in Geschäften kennen gelernt hatte, Gewerbetreibende, Studierte, einzelne Künstler, alles Leute von geistigen Interessen, denen an einem guten Druckporträt gelegen war. Er selbst hatte hier den Anlaß, wahre kleine Kunstwerke zu liefern in einer gegen früher geänderten Technik, die, wie wir bei dem Jan Six von 1647 gesehen haben, auf die volle Bildwirkung hinarbeitete. Das ältere Brustbild seines jüdischen Freundes Manasse Ben Israel von 1636 (B. 269) ist noch eine reine Radierung. Bald darauf nimmt er aber überhaupt in seinen Blättern die kalte Nadel zu Hilfe und vielfach auch den Grabstichel, namentlich bei den schönen Bildnissen dieser zehn Jahre (1646—1656), gestochenen Blättern also, die durch die Mischung ihrer Methoden so viel ausdrücken können. Den Anfang macht der Prediger Sylvius (1646, B. 280), der mit einer Cousine Saskias verheiratet, nun aber gestorben war. Er ist predigend dargestellt in einem ovalen Rahmen, auf dessen unterem Rande die Bibel liegt und aus dem die demonstrierende Rechte herausgreift, die ganze Erscheinung ist lebendig, das Stoffliche besonders täuschend, Buch und Hand werfen einen Schlagschatten über den Rahmen hinaus. Dann kommt der Figurenlandschafter Asselyn, ein Freund Rembrandts (B. 277). Er steht in Hut und Mantel und so, daß seine mißgestaltenen Hände („Krabbetge") geschickt verdeckt sind, vor einem Tisch mit Büchern und einer Staffelei. Man sieht daraus einen Mann, der mit seiner unvollkommenen Figur etwas vorstellen möchte. Ephraim Bonus, der jüdische Arzt, ebenfalls Rembrandts Freund, ist gegeben, wie er von einer Treppe heruntergestiegen stehen bleibt, mit dem — zu kurz geratenen — Arm auf dem Geländer, klug, freundlich, stark orientalisch, le juif à la rampe (1647; Fig. 127). Der einflußreiche Verleger de Jonghe sitzt im Mantel auf einer sofaartigen Bank und sieht schlau und zufrieden unter der breiten, schattenden Hutkrempe hervor den Beschauer an (1651). Doktor van der Linden steht barhäuptig mit einem kleinen Buch in der Hand vor einem malerisch angedeuteten Hintergrund von Garten und Architektur (um 1652). Doktor Tholinx, ein anderer Mediziner, sitzt mit dem Augenglas in der Hand hinter einem Büchertisch

Digitized by Google

Fig. 127. Ephraim Bonus, Radierung von Rembrandt.

neben einigen Flaſchen und ſieht uns an. Ein gutes Porträt von ihm, ganz entſprechend, nur ohne Hände, gemalt im Stil der „Staalmeeſters“ iſt 1656 datiert (Paris, André). Demſelben Jahre wird der Stich angehören. Das

Digitized by Google

Gemälde hat schlichten Grund, der Stich außer der Stuhllehne nur noch etwas Schatten und jene Flaschen zur Andeutung des Raumes. Auf Tholinxens Armsessel sitzt behaglich zurückgelehnt der zweiundsiebzigjährige Goldschmied Lutma mit einer Statuette in der Hand und kostbarem Gerät auf einem Tische neben sich, ein angesehener Mann in der Amsterdamer Welt, auch als Taxator von Gewicht und hierin wohl für Rembrandt — leider gerade jetzt 1656 — von großer Bedeutung (Fig. 128). Ein wundervoll angedeuteter Hintergrund, Zimmerraum mit einem rückwärts liegenden Fenster. Noch schöner ist das Bild des alten Haaring, der bei der Schuldkammer angestellt war, um dieselbe Zeit gestochen (B. 274) oder auch schon 1655, wie der junge Haaring, sein Sohn, der bei jener Behörde Auktionator war. Der Alte mit schneeweißem Haar in feierlich voller Manteltracht sitzt ganz von vorn auf dem Stuhl, den wir kennen, mit einem Gitterfenster im Rücken, neben dem ein bauschiger Vorhang heruntergeht. Der lichte Zimmerraum ist noch deutlicher zum Ausdruck gekommen als bei Lutma.

Hier schließt diese Reihe. Ein paar Jahre später entstand noch der „große" Coppenol, ein in ganz andrer Weise von vorn herein mit dem Stichel gearbeitetes Blatt (B. 283). Vergessen wir nicht, wie viel von diesen Arbeiten in Rembrandts schwerstes Jahr fällt. Wir werden aber bei seinen Gemälden sehen, daß es damit noch lange nicht ausgefüllt war. Ein niemals ruhender Fleiß wohnt in diesem Manne. Auf einer Bildradierung von 1648, die ihn selbst zeichnend darstellt, scheint er doch schon viel älter als ein angehender Vierziger. Arbeit macht das Leben süß, aber Nichtsthun konserviert manchmal besser!

Wir bleiben noch bei dem Radierer stehen und verbinden damit die Betrachtung des Landschaftsmalers.

Erst in den letzten Jahren seiner Ehe mit Saskia, um 1640, entwickelt sich bei ihm diese Neigung, dann aber bildet er sie mit der ihm eigenen Gründlichkeit aus, mit der Energie, die er allemal zeigt, wenn er etwas neues anfaßt. Eine Menge von leicht angetuschten Federzeichnungen, die besten in Chatsworth und im Britisch Museum, geben mit wenigen Strichen außerordentlich scharfe Natureindrücke: Wasser mit Kähnen, eine Ebene mit einer Windmühle oder einem Stadtturm am Horizont, eine Brücke vor einem Dorf, einen Waldweg. Bald ist der Vortrag fein und zart, wie in der hier mitgeteilten intimen Flußlandschaft (Fig. 129), bald breit und gewichtig, mit Tonwirkungen: wiederum Wasser vor einem Dorf mit einem Deich, auf dessen Höhe man Fuhrwerk und Menschen sieht, das Ganze

Digitized by Google

einſamer, beinahe melancholiſch (Fig. 131). Das iſt alles beobachtet auf ſtillen Gängen und auf Ausflügen, die niemals ſehr weit führten, man glaubt

Fig. 128. Jan Lutma, Radierung von Rembrandt (B. 276).

es kaum, was ein Künſtlerauge alles aus dem einfachſten und nächſten herausholen kann, und ſchnell mit wenigen Linien ſehen wir dann auch die Stim-

Digitized by Google

mung eingefangen, die für sein Auge in diesen Umrissen lag. Je weniger auf den Blättern zu lesen steht, desto tiefer klingt es in die Seele: da möchte man wohnen oder auch nur einmal wandeln, dort an jener Ecke einmal ausruhen, diese Frische einmal atmen. Dazwischen treffen wir auch wohl eine Weide mit Vieh, aber schlicht, ohne arkadische Einkleidung und italienische Stimmung, so wie sie manchmal Albert Cuyp auch gemalt hat (Fig. 130). Wie oft mag die Natur Rembrandt beruhigt und gestärkt haben, wenn er in den Jahren nach Saskias Tode diese Gänge fortsetzte! Für den Künstler ergab sich daraus noch etwas anderes. Bisher waren seine Modelle Instrumente seiner Kunstphantasie, er durfte sie freilich bei dem bestellten Bildnis nicht ganz nach seiner Laune spielen. Jetzt fand er sich einzelnen Teilen der Natur gegenüber, die treue Nachahmung verlangten, weil eine Änderung sie hätte entstellen müssen, und nie ist er mit solcher Geduld einem schlichten Objekt, dem Dinge an sich, nachgegangen, wie da er nun mit der Radiernadel diese Pflanzen und Bäume, die geflickten Strohdächer und die Plankenzäune mit ihren Grabgärten porträtierte und zwar so, daß man das Licht durch die Blätter huschen und die Sonnenstrahlen auf dem Wasser spielen sieht und die feuchte holländische Luft zu fühlen meint. Die 28 oder nach noch strengerer Sichtung 26 echten Landschaftsradierungen gehören nach ihren Datierungen in die Jahre zwischen 1641 und 51, die meisten machen den Eindruck schlichter Naturaufnahmen und haben bei kleinem Format eine sehr feine Zeichnung. Die hier abgebildete größere „Landschaft mit den drei Bäumen“ (1643; Fig. 132), sein Hauptwerk auf diesem Gebiet, hat außer der einzelnen Naturwahrheit noch etwas von der Wirkung eines fertigen Bildes in der angenehmen Gruppierung und in der atmosphärischen Stimmung. Unter den Wolken liegen Spuren von Köpfen und menschlichen Gliedern, weil die Platte schon zu einer anderen Komposition benutzt worden war.

Eine Auswahl des Schönsten aus den übrigen Blättern giebt uns folgende chronologische Reihe. Die Windmühle mit einem Nebengebäude (1641), ganz klein. Amsterdam (Fig. 1, Kopfstück über dem ersten Kapitel). Die Hütte hinter dem Plankenzaun (um 1642). Die Brücke des Jan Six, eine Strichskizze mit voller Wirkung (Fig. 133; er soll sie bei einem Besuch auf dem Landgute seines Freundes gemacht haben, während ein Diener aus dem nahen Dorfe Senf holte) und die Ansicht von Omwaal, ein Werk der Feinkunst, beide von 1645. Die Landschaft mit dem Turm, um 1648. Der Heuschober mit der Schafherde von 1650 und die Landschaft mit dem

Digitized by Google

Milchmann, um dieſelbe Zeit, beide mit vielem lebendigen Detail; die Landſchaft mit dem Segelboot (1650), ein fertiges Bild mit diagonaler Kom-

Fig. 129. Dorfeingang, Zeichnung von Rembrandt. Chatsworth.

Fig. 130. Viehweide, Zeichnung von Rembrandt. Berlin.

poſition und drei Gründen. Das Landgut des Goldwägers (1651), eine weite Ebene nur durch allerfeinſte Striche charakteriſiert, in der bei äußerſter Sparſamkeit der Mittel erreichten Phyſiognomie ein Meiſterwerk, wie die Brücke des Six und Omwaal.

Digitized by Google

Der Künstler, der hier das Detail beherrscht und beinahe erschöpft, macht doch in seinen ziemlich zahlreichen gemalten Landschaften kaum eine Anwendung davon. Von seinen zwei in Deutschland befindlichen Hauptwerken zeigt das eine, in Braunschweig (Fig. 134), ein nach rechts abfallendes Plateau mit einer Stadt, von der Ebene her ist ein Gewitter heraufgestiegen, das die Hauptwirkung auf sich nimmt. Alles Einzelne ist nicht nach der Natur gegeben, sondern stark abgekürzt, in Linien und Zeichen, eine Unterlage für den Kampf der Finsternis gegen das Licht am Himmel. Die auf den goldwarmen Ton seiner meisten Bilder abgestimmte Farbe will an den einzelnen Gegenständen gar nicht naturwahr sein, denn Rembrandt wußte so gut wie wir, daß eine Landschaft bei keiner Beleuchtungsart so braun sein kann. Wir haben zunächst den Eindruck einer Hell- und Dunkelzeichnung, dann aber sehen wir zahlreiche trotz ihrer Skizzierung deutliche Gegenstände, die nicht überfüllen, sondern den Raum gliedern und erweitern; eine Rembrandtsche Landschaft erscheint viel größer als sie ist. Das Braunschweiger Bild wird nicht lange nach der datierten Landschaft der Sammlung Czartoryski in Krakau entstanden sein (1638); diese zeigt uns ein einfaches, nicht völlig flaches Terrain mit einer großen Baumgruppe rechts im Mittelgrunde und einem Durchblick links, und sie ist mit der Geschichte des barmherzigen Samariters in kleinen Figuren staffiert. Etwas später sind dann die leicht gewellte Landschaft mit Gewitterhimmel und einem Kastell rechts im Mittelgrunde in der Sammlung Wallace (London) und das ähnliche kleinere Bild in Oldenburg, eine Gewitterlandschaft, deren Hauptmassen links eine über einen Fluß geführte Bogenbrücke und rechts ein Hügel mit Bäumen bilden.

Etwa zehn Jahre nach dem Krakauer Bilde, so nimmt man an, entstand die große Landschaft in Kassel, die bedeutendste von allen (Fig. 135). Zwischen beiden liegt also das Naturstudium der Handzeichnungen und Radierungen, von dem man aber auf diesem Gemälde nicht viel bemerkt. Das Detail ist reicher als auf dem Braunschweiger Bilde, der Aufbau im ganzen ähnlich, aber von der Gegenseite genommen (das Plateau fällt nach links ab), rechts oben hängt eine dunkle Wolke, vielleicht ein abziehendes Gewitter, der Mittelgrund ist von der Sonne beschienen, und hinter dem Höhenzuge liegt der helle Himmel. Das Licht hat nach dem Eindruck und beinahe auch der Fläche nach die Oberhand. Nun lassen wir unsere Gedanken mit Lust auf den verschiedenen Plänen des Theaters spazieren gehen. Ganz unten liegt eine Windmühle in einem Dorf, davor ein Fluß mit Schiffen, Schwänen, einem Angler, und weiter links reitet ein Reiter im roten Mantel aufwärts und

Digitized by Google

Fig. 131. Deichlandschaft, getuschte Zeichnung von Rembrandt. British Museum.

zum Bilde hinaus. Im Mittelgrunde sieht man eine verfallene Brücke, die über den Fluß führt, und weiter oben am Berge eine Wassermühle mit Wasser. Das alles ist holländisch, wenn es auch in dieser engen Zusammenstellung nicht vorkommen könnte. Nun aber baut die Phantasie weiter aufwärts einzelne Häuser und altes Gemäuer auf und ganz oben eine verfallene Stadt mit einer römischen Tempelruine und einzelnen Cypressen, deren Umrisse scharf in den hellen Himmel einschneiden, etwas was als Ganzes eine gewisse Ähnlichkeit hat mit dem römischen Palatin. Dergleichen hatte Rembrandt von den Kupferstichen und Gemälden seiner in Rom gewesenen Kollegen her reichermaßen im Kopfe; er machte es hier ähnlich wie als er etwa gleichzeitig den h. Hieronymus in der Berglandschaft (B. 104) radierte, da finden wir in den Baulichkeiten Erinnerungen aus Giorgione und Tizian. Das Kasseler Bild ist eine Steigerung des Braunschweiger, es ist nicht nur reicher, sondern auch in der Wirkung noch großartiger. Das Verhältnis zur Natur hat sich nur wenig geändert. Rembrandt sucht in seinen Gedanken ein großes und vielgestaltiges, von Spuren historischer Vergangenheit durchzogenes Ortsbild, und er entfernt sich dabei von der wirklichen Natur soweit er will; er thut, was zu gleicher Zeit Poussin und Claude Lorrain thun, aber das Ergebnis mußte wohl anders sein.

Wichtig ist noch eine ganz kleine Winterlandschaft von 1646 in Kassel (Fig. 136, verhältnismäßig groß abgebildet), weil der Künstler uns darauf wirkliche Natur giebt, eine holländische Stadtansicht. Er kann auch das, aber wir werden damit zufrieden sein, daß er es meist anders gemacht hat. Freilich, ganz ohne Reiz und Stimmung, ganz wie ein Avercamp oder Esaias van de Velde ist er auch hier nicht.

Zahlreich sind die biblischen Darstellungen dieser zweiten Amsterdamer Periode, gestochene und gemalte, kleine und große, darunter welche von den allerbesten, durch Tiefe der Auffassung und abgeklärte Formen ausgezeichnet, und im farbigen Ausdruck sind einzelne von diesen neben der Nachtwache das Höchste, was Rembrandt hervorgebracht hat.

Drei intim aufgefaßte heilige Familien mit kleinen Figuren folgen bald auf jene erste im Louvre von 1640, zunächst die „Wiege" aus der Galerie Orléans, jetzt in England (Downton Castle), dann ein etwas größeres Hochbild mit einem Engelreigen unter der Decke in Petersburg (1645), endlich das feinste, ein kleines Breitbild in Kassel von 1646: hier sieht man den „Holzhacker" Josef in einem dunkeln Nebenraum, und um das Ganze ist ein Goldrahmen gemalt mit einer Eisenstange, an der ein roter Vorhang

Digitized by Google

hängt, ſo wie man in Wirklichkeit koſtbare Zimmerbilder gegen Sonne und Staub zu ſchützen pflegte. Das Jahr 1648 bringt zwei köſtliche Bilder des Louvre, ein größeres mit dem barmherzigen Samariter, und ein kleineres, Emmaus. Auf jenem iſt das Motiv einer älteren Radierung (1633, überarbeitet und durch Zuthaten von Schülern entſtellt; Fig. 137), an der einſt Goethe den Pſychologen und Wirklichkeitsdarſteller Rembrandt erläutert hat, nach allerlei Wandlungen wieder aufgelebt; zwiſchen beiden liegen Handzeichnungen

Fig. 132. Die Landſchaft mit den drei Bäumen, Radierung von Rembrandt (B. 212).

und andere Gemälde, Rembrandt liebte dieſen Gegenſtand, wie Tobias und die Simſongeſchichten. Auf dem Louvrebilde iſt die Wirtshausſzene mit der Abladung des Verwundeten beibehalten, die Kompoſition ſtreckt ſich aus der Höhe in die Breite, der Figuren ſind mehr als auf der Radierung, und der Fluß iſt freier und ſchöner, wie auf der breiten Tuſchſkizze der Sammlung Boymans in Rotterdam. Das kleine Vierfigurenbild Emmaus (Fig. 138) iſt von der größten Wirkung, Chriſtus hat den von Rubens beeinflußten Typus, den auch die Radierung von 1634 zeigt (B. 88; eine ſpätere B. 87 iſt unbedeutend und gehört nicht hierher), das verſchieden ausgedrückte Er-

Digitized by Google

ſtaunen der zwei Tiſchgäſte und das ahnungsloſe Geſicht des jungen Kellners machen lebensvolle Gegenſätze, und das Licht herrſcht und gruppiert wie nur je. Derſelben Zeit muß die große „Viſion Daniels“ in Berlin angehören. Das Tier, vor dem der junge Prophet erſchrickt, iſt komiſch, aber ſein Entſetzen und Gabriels moraliſcher Beiſtand ſind klar und wahr, und um dieſe zwei Figuren dehnt ſich eine phantaſtiſche Landſchaft — wie auf dem früher erwähnten Berliner Suſannabilde von 1647, deſſen Turm wir hier wiederfinden — weit, zum Träumen auffordernd, duſtig und unbeſtimmt. — Rührend ſteht Chriſtus als Gärtner vor Magdalena auf einem ganz kleinen Bilde von 1651 in Braunſchweig (Fig. 139). Die Szene fordert den Eindruck des Einſamen, beinahe Nächtlichen. Ein frühes Bild von Correggio hat ihn gut

Fig. 133. Die Brücke des Six. Radierung von Rembrandt (B. 208).

getroffen. Aber der Romane ſtellt die Hauptfigur etwas theatraliſch hin mit einer großen Gebärde, bei Rembrandt iſt Chriſtus bis zum Kümmerlichen natürlich, und man verſteht beinahe zu gut, was er Magdalena ſagen will, noli me tangere! Ganz anders hatte er den Vorgang dargeſtellt, als er noch jünger war: Chriſtus trägt den Gärtnerhut und hat etwas an ſich von einem Wundermanne; er überraſcht Magdalena im Angeſicht der offenen Grabeshöhle, in der man die leuchtenden Engel ſieht (1638, Buckingham Palace).

Hier ſchieben ſich die hervorragendſten Stecherarbeiten ein. Das Hundertguldenblatt*), Chriſtus die Kranken heilend (Fig. 140), iſt älter als

*) Der Grund der Benennung iſt nicht klar, in Wirklichkeit betrug der Preis zu Rembrandts Zeiten etwa 30 Gulden. Als einer von den neun bekannten Abdrücken des „erſten“ Zuſtandes 1893 ſeinen Beſitzer wechſelte, wurden 35000 Mark bezahlt.

Digitized by Google

1650; es hat die reichste Charakteristik und eine vollendete Lichtverteilung: rechts aus dem Dunkel kommen die Hilfsbedürftigen zu Christus, der in der Mitte steht, links im vollen Licht sitzen Ungläubige und Spötter. Etwas später ist der predigende Christus (um 1652. B. 67), ebenfalls ein breites Blatt mit vielsagenden Figuren, sehr vertraulich, die Typen sind niedriger gegriffen. Die „drei Kreuze" von 1653 (B. 78) sind in eine Linie gestellt; die Wirkung beruht auf dem Lichte, in dem das mittlere steht, und der Gegensatz wird durch die Bearbeitung der folgenden Plattenzustände

Fig. 134. Gewitterlandschaft, von Rembrandt. Braunschweig.

noch verstärkt. Dann nahm er auch die schon vor zwanzig Jahren behandelte Kreuzabnahme wieder vor und gab mit anderen Figuren ein völlig neues Bild, zufällig-natürlich und ganz auf malerische Wirkung gestellt, dabei mit dem äußersten Aufwande von Licht und Schatten: „die Kreuzabnahme bei Fackelschein" (1654; Fig. 142). Mehr in ihrer Charakteristik bedeutet die Ausstellung Christi von 1655 (B. 76 das große Eccehomo in die Quere), ein wichtiges Blatt, es ist vorbildlich geworden für Gemälde nicht nur der Rembrandtianer, und es nimmt unter Rembrandts religiösen Darstellungen als Typus des Gegenstandes neben dem Hundertguldenblatt dieselbe Stelle ein wie

Digitized by Google

bei Rubens die Kreuzabnahme. Von den kleinen Sachen, die zahlreich sind, soll wenigstens das Gebet am Ölberge nicht vergessen werden (Fig. 141), weil hier rührender als in jeder anderen Redaktion der Engel mit echt Rembrandtscher Zutraulichkeit sich dem ermattenden Christus genähert hat und ihn stützt, wie Gabriel auf dem Gemälde den erschreckten Daniel aufrecht hält; das undeutlich datierte Blatt fällt in die Mitte der fünfziger Jahre, wo Darstellungen von Trost und Hilfe dem Künstler liebe Begleiter gewesen sein mögen.

Fig. 135. Phantastische Landschaft, von Rembrandt. Kassel.

Sein Mut sank nicht, und seine Kraft wuchs, diese letzten Jahre vor 1657 sind von einer unbegreiflichen Fruchtbarkeit. Vieles davon kennen wir schon, auch die Anatomie Deymans von 1656 (S. 46), mit dem Äußersten an Realistik, das nur auf einem solchen Bilde zu leisten war. Es kommen noch ganz neue biblische Darstellungen, Bilder von höchstem Range. Josef wird von Potiphars Frau verklagt (1655, Berlin), ein Gesellschaftsbild mit rauschenden Farben, Josefs grünem Mantel, dem roten Kleid der Frau, den tiefblauen Bettvorhängen, und mit einer Fülle von Licht, als hätte es ein von Herzen fröhlicher Mensch gemalt; in etwas größerem Format, aber weniger

Digitized by Google

frisch und nicht so gut erhalten noch einmal in Petersburg, ebenfalls 1655. Im nächsten Jahre schafft er neben manchen anderen ein Bild von großem Umfange, zwei Meter breit, wie für die Hausandacht: der blinde Jakob segnet seine Enkel, Josef führt ihm die Hand, träumend und wie verklärt sieht die Mutter der Kinder vor sich hin (Kassel; Fig. 143). Der Vorgang kann nicht ergreifender gedacht werden, die Durchführung ist erschöpfend, nichts flüchtig oder skizzenhaft, aus der goldbraunen Tönung leuchten sanft gebrochene Farben,

Fig. 136. Winterlandschaft, von Rembrandt. Kassel.

glänzend, aber mild. Jetzt erst kommen wir an ein stilles, trübes Jahr, 1657, das uns nur Porträtstudien zurückgelassen hat nach Alten und Jungen, darunter auch sein eigenes Bildnis, wie er dasitzt und in sein Buch zeichnet, ernst und gealtert, beinahe traurig, ganz von vorn (1657, Dresden). Er hatte wohl Ursache, bekümmert in die Welt zu sehen.

Er hatte viel verdient und war auch einst ein wohlhabender Mann gewesen; nach Saskias Tode wurde das Gesamtvermögen auf über 40 000

Digitized by Google

Gulden geſchätzt. Jetzt, ſpäteſtens 1656, war ſeine Inſolvenz vor der Schuldkammer feſtgeſtellt. Wie das gekommen, iſt im einzelnen nicht mehr nachzuweiſen; gewiß iſt nur, daß er niemals rechnen konnte und daß er den

Fig. 137. Der barmherzige Samariter, Radierung von Rembrandt (B. 90).

wachſenden Schwierigkeiten, die ihn bedrängten, zuletzt unfähig und ratlos gegenüber ſtand. Seine Sammlungen, die ohne die Bilder auf 11000 Gulden geſchätzt wurden, brachten in Verſteigerungen der Jahre 57 und 58 noch nicht die Hälfte, dann wurde das Haus in der Breeſtraße für etwas über

Digitized by Google

11000 Gulden verkauft. Aber der Erlös gehörte nicht ihm, er wurde von Gläubigern in Anſpruch genommen, und erſt nach langem Prozeſſe wurde der Konkurs 1665 mit einem Reſtguthaben von ungefähr 7000 Gulden für Titus abgeſchloſſen. Um wenigſtens den Ertrag von Rembrandts fernerer Arbeit gegen die Forderungen der Gläubiger ſicher zu ſtellen, waren Hendrikje

Fig. 138. Emmaus, von Rembrandt. Louvre.

und Titus 1660 zu einer Handelsgeſellſchaft zuſammengetreten, er malte für ſie, und ſie ſorgten für ſeinen Unterhalt und vertrieben ſeine Bilder und Radierungen. Er zog von einer Wohnung in die andere und mußte zeitweilig im Wirtshaus leben, nur einmal nahm ihn ein Quartier für längere Zeit (1661—64) auf, draußen an der Rozengracht in freier, ländlicher Umgebung. Wie er um dieſe Zeit ausſah, zeigen verſchiedene Selbſtbildniſſe. Auf einem ſteht er mit Pinſel und Palette im Hauskleid und in einer weißen

Digitized by Google

Mütze vor uns (1660, Louvre: Fig. 144). Er iſt viel ſtärker geworden, das Geſicht ſchwammig, das Haar noch voll, der Bart ungepflegt. Es giebt noch viele andere, denn ſeine Luſt am Malen war groß und er ſelbſt ſein billigſtes Modell. Auf einem (1664, London) iſt er leidend und geſchwollen, ſeine Augen ſind krank, aber nicht von ſchlechtem Leben und vielem Trinken, wie der Klatſch der Phariſäer ihm ſpäter nachſagte, ſondern weil er ſie früh durch nächtliches Radieren und ſpäter durch Malen in engen, ſchlecht er-

Fig. 139. Noli me tangere, von Rembrandt. Braunſchweig.

leuchteten Stuben geſchädigt hatte. Verſchiedene noch ſpätere Selbſtbildniſſe zeigen den fortſchreitenden körperlichen Verfall und zugleich den unerbittlichen Realismus des Künſtlers. Das Schickſal erließ ihm nichts, ſogar den Tod ſeiner Pflegerin Hendrikje mußte er noch erleben (ſpäteſtens 1664), und auch Titus ſtarb noch ein Jahr vor ihm (1668). Von ſeinen letzten Jahren giebt keine ſchriftliche Überlieferung Kunde, offenbar exiſtierte er für ſeine Zeitgenoſſen ſchon nicht mehr, auch ſeine ſpäteſten Bilder ſind nicht datiert: die Regiſter der Weſterkerk, in der er 1669 begraben wurde, melden

Digitized by Google

Fig. 140. Das Hundertguldenblatt, Radierung von Rembrandt (B. 74).

Digitized by Google

nur, daß der Maler Rembrandt zwei Kinder hinterließ. Man hat nach seinem Leben den Eindruck, als müßte er damals ein steinalter Mann gewesen sein, er ist aber nur 63 Jahre alt geworden, so alt wie Rubens.

Bis 1657 läßt sich von der Ungunst seines Lebens in seiner Kunst kaum etwas wahrnehmen. Von da an wird es anders, die letzten Schläge

Fig. 141. Christus am Oelberg, Radierung von Rembrandt (B. 75).

waren zuviel für seine Stärke, und es hat unsere ganze Teilnahme, wie er diese zehn oder zwölf Jahre noch mit allmählich versagenden Sinnen und Gliedern, halbblind mit zitternder Hand weiter kämpft und schafft, bald rohe, hingestrichene, wilde, unfertige Sachen, denn er nimmt statt des Pinsels nun auch den Stiel oder das Malmesser oder die Finger, bald bessere Einzelfiguren, die in Ausdruck und Farbe noch an seine frühere Zeit erinnern, dazwischen einzelne erstaunliche Bilder und ein ganz vollkommenes Werk, absolut korrekt

Digitized by Google

und dabei voller Natur, die Staalmeesters von 1662. Auf so merkwürdige Weise hat noch keines Malers Leben geendet.

Fig. 142. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, Radierung von Rembrandt (B. 83).

Auf zwei Tafeln mit schnell hingemalten lebensgroßen Kniefiguren in Berlin (die zweite ist 1659 datiert) sehen wir Jakob, der mit dem Engel

Digitized by Google

ringt, und Moses, die Gesetzestafeln zerschlagend, bewegte Akte also, die noch etwas Geschichtliches vorstellen sollen. Ein kleineres unangenehm glattes Dreifigurenbild in Darmstadt gehört ebenfalls in diese Zeit (nicht 1668), Christus am Marterpfahl mit zwei Schergen, die Vorbereitung zur Geißelung. Gewöhnlich wird aber jedes Modell für sich in ruhiger Haltung gegeben, ein als Fahnenträger kostümierter alter Portier, ein Weib, das sich die Nägel schneidet, ein betender Pilger, endlich zahlreiche einzelne Köpfe, die nichts weiter bedeuten wollen, nach Art der Selbstporträts. Viel haben diese Sachen nicht mehr eingebracht; wer wollte sie kaufen, da der Geschmack der Zeit nach ganz anderen Manieren ausspähte! Zu größeren Kompositionen fehlte ihm jetzt die Werkstatt und der (ach wie niedrig!) versteigerte köstliche Kostümapparat, auch wenn die Bestellungen wirklich gekommen wären. Wir sehen nun mit Bewunderung, wie der Unbezwingbare wieder zur Nadel greift und mit dem halberloschenen Augenlicht seine Sachen hinzeichnet, die eher anziehen konnten, nackte Frauen im Bade oder die Füße in das Wasser haltend, eine ruhende Negerin (alle 1658 datiert), Antiope und Jupiter mit deutlichen Anklängen an das berückende Bild Correggios (1659), eine vom Rücken her gesehene nackte Frau, die auf einer mit ihren Kleidern bedeckten Bank, etwa im Badezimmer sitzt und einen Pfeil in die Höhe hält, vielleicht Hendrikjes Gestalt, die aber hier noch etwas weiteres zu bedeuten hat, seine letzte Radierung (1661).

Damals hatte er nach seines Schülers Govert Flinck Tode (1660) für das neue Stadthaus eine große dekorative Malerei übernommen, die Verschwörung des Claudius Civilis, von der sich noch ein Stück in Stockholm befindet: die Verschwörer sitzen an einem gedeckten Tisch und kreuzen ihre Waffen wie Zauberkünstler. Dergleichen konnte freilich keinen erbauen, als man noch nicht, wie wir Heutigen, jeden Pinselstrich Rembrandts mit Goldstücken belegte, und man ließ die rissige Leinwand früh verkommen. Das war das Jahr der Staalmeesters, die uns in diesem Zusammenhang als ein wahres Wunder erscheinen müssen. Aber bisweilen ist auch übrigens noch unter alle dem trüben Braun und Grau und Schwarz ringsumher die alte Farbenfreude Rembrandts erwacht, dann hat er sein Rot und Gelb und Dunkelgrün in Klexen aufgetragen, daß es wirkt und leuchtet wie Juwelengeschmeide. Mit zwei Personen stellt er so ein alttestamentliches Bild, etwa Boas und Ruth, die „Judenbraut" des Reichsmuseums (gegen 1665; Fig. 145). Die Köpfe haben noch Ausdruck, die Verbindung ist denkbar einfach, die Haltung sanft und milde, und er schwelgt in Kostümmalerei wie ehedem. Noch etwas später versucht er es auch wieder mit einer wirklichen Komposition, deren Gegen-

Digitized by Google

Fig. 143. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.

Digitized by Google

ſtand ihm lieb und vertraut geblieben war, ſeit er ihn ſich zuerſt 1636 für eine Radierung geformt hatte: die Rückkehr des verlorenen Sohnes (B. 91). Nun entſteht ein tief empfundenes, feuriges, beinahe wildes Bild, es umfaßt mehr Figuren als die Amſterdamer „Judenbraut“ und es iſt ſchnell hingeworfen mit kräftig bunten Farben (Petersburg). Das Höchſte an farbigem Glanz in dieſer ſpäten Malweiſe zeigt uns aber das Braunſchweiger Familienbild

Fig. 144. Rembrandt, Selbſtbildnis von 1660. Louvre.

(Fig. 146). Auf einem Grund von Braun und Schwarz ſchwimmt flimmernd unter ſanfteren Tönen vielerlei Rot und Gelb; der Auftrag iſt verblüffend ſorglos, wie von ungefähr, Laune des Zufalls. Die Hände ſind nur angelegt, die Kleider glitzern, die Geſichter der Kinder ſtrahlen in Freundlichkeit. Darin und in den Bewegungen, wie das kleinſte den Arm an die Mutter legt, wie das Mädchen den Früchtekorb heranbringt, liegt viel Beobachtung, der Aufbau iſt gelungen und doch, wenn wir ihm nachgehen, ganz natürlich, not-

Digitized by Google

wendig einfach. Wüßte man doch, wer dieſe freundlichen Menſchen geweſen ſind! Beſteller, ſo daß der Auftrag ein halbes Almoſen geweſen wäre? Oder Freunde, die ſich der Alte aufgeputzt und zu ſeinem Vergnügen gemalt hat.

Ehe wir Rembrandts Einfluß auf die Späteren nachgehen können, haben wir uns zu drei Vorgängern zurückzuwenden, die ſich ſeinem Lehrer Laſtman parallel entwickelten. Jan Pynas aus Amſterdam (1583—1631) war wie dieſer im Anfang des Jahrhunderts in Rom geweſen, wo er ſich an Elsheimer angeſchloſſen hatte, und malte dann in ſeiner Vaterſtadt mit Beifall

Fig. 145. Die „Judenbraut", von Rembrandt. Amſterdam.

aufgenommene bibliſche Geſchichten in großen Figuren, flott gezeichnet, breit und farbenreich, ſogar bunt und grell: eine Auferweckung des Lazarus in Aſchaffenburg (1609), Hagars Verſtoßung in Aachen (1613); Paulus und Barnabas in Lyſtra (Amſterdam), ganze Figuren mit übertriebenen Affekten und Anklängen an Raffaels Tapeten in einer römiſchen, an den Palatin erinnernden Architekturlandſchaft, warm leuchtende Färbung; Moſes verwandelt Waſſer in Blut (ebenda), Breitbild mit ſieben Figuren, nach links in eine Landſchaft übergehend; Chriſtus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes (Haag) mit Lichtwirkungen, die ſich von dem düſtern Himmel abheben. Eine andere Richtung verfolgt in ſeinem ſehr viel längeren Leben

Digitized by Google

Leonhard Bramer in Delft (1595—1674). Er setzt seine biblischen Szenen gern in Innenräume, die er dann, wie manchmal Rembrandt, mit Nachdruck ausführt, er ist nicht farbenreich wie Pynas, sondern meistens eintönig mit vorherrschendem Braun und Grau. Als Delfter und vielleicht auch von Elsheimer her — er kehrte 1629 aus Rom in seine Vaterstadt zurück — hat er zunächst etwas von einem Feinmaler an sich, dann aber geht er zu größeren Formaten und einem breiten, manchmal recht rohen Vortrag über.

Fig. 146. Ein Familienbild, von Rembrandt. Braunschweig.

Neben dem lebhaften, an Karikatur streifenden Ausdruck seiner Figuren finden wir Lichtwirkungen, die noch stärker sind als bei Pynas, oft auch künstliche und grelle Beleuchtungen und ein Halbdunkel, das nur von ferne an Rembrandt erinnert, weil es ohne dessen Feinheiten ist. Ein einseitiger Künstler also, der nur als Symptom seiner Zeit in Betracht kommen kann, und den drei Bilder in Dresden mehr als hinreichend kennen lehren. Die Verspottung Christi von 1637, dramatisch bewegt, mit Gegensätzen von Schatten und Licht. Salomo und die Königin von Saba, in sehr warmer Färbung.

Digitized by Google

Salomos Gebet, in einem kühlgrauen, bläulichen Gesamtton, der für ihn im Gegensatz zu Rembrandt charakteristisch ist; in dem Innenraume des Tempels

Fig. 147. Jesus im Tempel, von Bramer. Braunschweig.

spricht sich seine Vorliebe für diese Art von Architekturmalerei aus. Unpoetisch durch und durch, geht er teilnahmlos neben Rembrandt her, ohne

Digitized by Google

eine weitere Entwickelung; er ist um 1640 fertig, so wie er sich uns in einem Braunschweiger Bilde aus einem der nächsten Jahre: „Jesus im Tempel“ (Fig. 147) zeigt, — obgleich er noch in einigen andern Bildergattungen umherschwirrt.

Origineller ist Klaas Moeyaert aus Amsterdam, der gegen 1600 geboren wurde und gegen 1669 starb, beinahe also Rembrandts Altersgenosse; kurz ehe dieser in Amsterdam eintraf, 1630, war er aus Italien zurück-

Fig. 148. Die drei Liebhaber, von Moeyaert. Amsterdam.

gekehrt. Er malte zunächst Mythologien und Historien in Elsheimers Weise mit Lichtwirkungen: Triumph des Bacchus in einer Landschaft, 1634; Antiochus sucht einen Augur auf, 1636; Merkur und Herse in einer Landschaft mit dem Tempel von Tivoli, 1624, also noch aus seiner römischen Zeit, — alle diese im Haag. Unter seinen 25 Radierungen finden sich außer biblischen Geschichten sogar einige Landschaften mit Vieh; er versteht sich also auf mancherlei. Nicht lange nach jenen Haager Bildern sahen wir ihn bereits mit einem nationalen Porträt auftreten (Regentenstück von 1640 im Reichs-

Digitized by Google

Fig. 149. Die Berufung des Matthäus, von Moeyaert. Braunschweig.

Digitized by Google

museum, S. 50). Etwas früher ist ein undatiertes vorzügliches Sittenbild mit vier großen Halbfiguren (ebenda): ein alter Geizhals und ein junger Lebemann möchten einem schmucken Bauernburschen seinen Schatz abwenden, aber vergebens, das Mädchen wird standhaft bleiben (Fig. 148). Sehr frisch, von der Wirkung eines frühen Jan Molenaer, aber geschmeidiger, eleganter, ein tüchtiges Werk; die Farben sind lebhaft, süssig und klar. Noch merkt man nichts von Rembrandt. Aber auf seinem großen letzten Bilde von 1659 in Braunschweig (Fig. 149) kann man sehen, wie Matthäus aus seinem Kontor von seinen Büchern weg mitten aus seinem Beruf von Christus gerufen wird, wie dieser zur Thür hereingetreten ist, wie eine allgemeine Bewegung entsteht, so daß die einen den Eintretenden, die andern den von seinem Sitze aufgesprungenen Buchhalter ansehen, — das ist geschildert, wie Rembrandt schildert, so müßte es sein, wenn Christus heute wieder käme, dieselbe Lokalisierung der biblischen Geschichte also, die in unseren Tagen mit Glück von Ed. von Gebhard wieder aufgenommen worden ist. Moeyaert war zu seiner Zeit sehr geschätzt, ein selbständiger Künstler, der Rembrandts Größe erkannte und doch mehr war und blieb als ein Nachahmer.

Zwei Altersgenossen Rembrandts, die wie Moeyaert ihm folgten, ohne seine Schüler zu sein, sind Jan Livens und Salomon Koninck. Livens, der Freund seiner Jugend (1607—1674), hatte bald nach ihm Leyden verlassen und sich auf Reisen begeben. Wir finden ihn von 1635 bis 1644 in Antwerpen und dann, jedenfalls seit 1646, in Amsterdam, wo er starb; daneben arbeitete er im Haag und wohnte auch gegen Ende seines Lebens einige Jahre dort. Ein Wandermaler also, und er machte einen glänzenden Weg, wie es Konstantin Huygens vorausgesagt hatte (S. 129). Hatte er früher Köpfe gemalt und radiert wie Rembrandt, so veränderte nun die Antwerpener Luft seine Leydener Natur, er wurde van Dycks Freund und ein geschätzter Porträtist für vornehme Herrschaften, auch erging er sich mit Erfolg in allerlei dekorativer Großmalerei aus der römischen Geschichte und der Mythologie, wovon sich noch einiges erhalten hat: im Leydener Rathaus, im Reichsmuseum und im Palast zu Amsterdam, im Haus zum Busch bei Haag. Das alles ist von Rembrandt weit entfernt und entspricht mehr dem späteren Stil seiner Schüler Flinck und Bol. Aus der früheren Zeit und vielleicht in der Praxis des Radierens hat Livens sich die Fähigkeit erhalten, das Haar seidenweich und fein zu malen, es ist manchmal so fein wie bei Salomon Koninck. Seine Bildnisse sind sehr verschieden, ohne daß wir sagen können, wie weit sich darin ein Unterschied der Zeit ausspricht, da er nicht

Digitized by Google

zu datieren pflegt. Im Reichsmuseum sieht man z. B. den Admiral Tromp und seine Frau, außerdem aber noch ein Porträt de Ruyters, so breit und bunt, daß man nicht meinen sollte, es wäre von derselben Hand. So also hatte sich Livens entwickelt, als ihn Rembrandt um 1645 in Amsterdam wiedersah.

Fig. 150. Abrahams Opfer, von Livens. Braunschweig.

In Rembrandts Besitz befanden sich (nach einem 1655 aufgestellten Inventar) neun Bilder des Freundes, darunter ein Opfer Abrahams, eines der wenigen erhaltenen Geschichtsbilder seines älteren von der akademischen Manier freien Stils, und das Beste, was wir überhaupt von ihm haben (Braunschweig; Fig. 150). Der Augenblick nach der Errettung durch

Digitized by Google

den Engel ist so überzeugend dargestellt, daß jedes Wort überflüssig wäre; Abrahams Mantel ist gelbbraun, die Tönung warm, der Hintergrund duftig. Das Bild muß schon 1632 existiert haben, gehört also noch in Livens Leydener Zeit, und es veranlaßte Rembrandt 1635 zu einer Behandlung desselben Gegenstandes. Hier ist wieder der in der Kunst hergebrachte Moment des Opfers dargestellt, aber wie anders! Der Engel packt Abrahams Arm, so daß diesem das Messer entfällt, — echt Rembrandtisch und deutlich — aber mit der linken Hand hat der Vater das Gesicht des Knaben bedeckt, das ist wieder so fein und zart, wie nur derselbe Rembrandt empfindet (Petersburg; Fig. 151). Eine Schulwiederholung mit dem von vorn genommenen Gesichte des Engels, in München, ist von ihm selbst „verändert en obergeschildert".

Unter jenen neun Gemälden befand sich auch eine verloren gegangene Auferweckung des Lazarus, aber eine Radierung hat sich erhalten, ganz aus Rembrandts Geiste geschaffen und nichts weniger als eine Nachahmung von dessen berühmter „großer" Auferweckung aus dem Anfang der dreißiger Jahre. Bei Livens steht Christus anders als bei Rembrandt ganz von vorn über der Gruft im vollen Licht mit erhobenen Händen, er hat das Momentane und Überraschende im Ausdruck wie Fiesoles Christus der Verklärung (I, Fig. 49); man sieht, er ist die Hauptperson, die hier etwas Wunderbares vollzieht. Ähnlich steht er auf Rembrandts gemalter „Himmelfahrt" von 1636 (S. 151). Seltsam, daß diese vielsagende, pikante Figur kein Neuerer ausgegraben und nachgeahmt zu haben scheint!

In der Radierung ist Livens tüchtiger und vielseitiger als irgend ein andrer Rembrandtianer. Seine Phantasieköpfe könnte man bisweilen mit denen Rembrandts verwechseln, diejenigen Kouincks oder Bols nicht. Er hat auch eine ganze Anzahl ausgeführter Porträtstiche, vortrefflich und unter einander sehr verschieden: Ephraim Bonus sitzend im Staatskleid, von prächtigem Lüster, mit dem Stichel vollendet (Fig. 152), den Dichter Vondel, Heinsius, alle von vorn, den englischen Musiker Gouter (B. 59) im Profil, äußerst geistreich, fast ganz mit dem Stichel gearbeitet.

Der Amsterdamer Salomon Koninck (1609—1656), Moeyaerts Schüler, obwohl er gleichzeitig mit diesem 1630 in die Gilde aufgenommen wird, ahmt Rembrandts frühen Stil, den der dreißiger Jahre, nach in seinen Radierungen und auch als Maler, fein in der Farbe, noch feiner in der Zeichnung, aber seelenlos. Wie er noch als Meister Rembrandts „Rabbiner" in Chatsworth um 1635 kopiert hat (S. 144), so malt er auch selbständig

Digitized by Google

gern einzelne Halbfiguren von Greiſen, die in eine intereſſante, warme Helldunkelbeleuchtung geſetzt ſind. Die Zeichnung von Haar, Bart und Hautfalten iſt alsdann Nadelarbeit, und auf einem einzigen Bilde wie dem Eremiten von 1643 in Dresden (Fig. 153) ſpricht er ſich mit allem, was er kann und

Fig. 151. Abrahams Opfer, von Rembrandt. Petersburg.

weiß, vollſtändig aus, ein Gerard Dou in größerem Format. Ein „Gelehrter" von 1649 findet ſich in Braunſchweig. Seine kleinen bibliſchen Geſchichten, nicht zahlreich und immer unbezeichnet, ſind zum teil maleriſch, aber immer geiſtlos. Vielleicht intereſſiert es jemand, auf einer Anbetung der Könige im Haag (Nr. 36) den geſpreizten Turbankönig aus Rubens

Digitized by Google

Antwerpener Bilde von 1624 (V, S. 51) als Hauptperson wiederzufinden.

Ein Haarlemer, Willem de Poorter, hat Rembrandts Darstellung Christi mit dem Simeon von 1631 (S. 125) kopiert, also jedenfalls nach diesem Jahre. Diese Kopie finden wir in Dresden, außerdem noch zwei ähnliche Bilder von Poorter selbst, Esther vor Ahasver und die Ehebrecherin vor Christus, beide bezeichnet, jenes hat außerdem die Jahrzahl 1645, die späteste, die aus seinem Leben überliefert ist; in Berlin, Kassel und Amsterdam findet sich je eine Darstellung gleichen Charakters. Feine, aber trockene Ausführung, ausgesprochenes Helldunkel, Vorliebe für Innenarchitektur und ein unangenehmer kühler Ton; ungefähr die Begabung Leonhard Bramers. Poorter ist aber jedenfalls ein Schüler Rembrandts gewesen und zwar wahrscheinlich in dessen erster Amsterdamer Zeit.

Seine frühesten Schüler von Bedeutung sind Govert Flinck und Ferdinand Bol. Wir haben sie als Porträtisten kennen gelernt (S. 52) und gesehen, daß Bol der vielseitigere ist; er radiert auch, allerdings mit geringem Erfolg (15 Blätter, hauptsächlich Köpfe), Flinck nicht. Flinck war 1615 in Cleve geboren und starb 1660 in Amsterdam. Er kam von Leeuwarden, wo er denselben Lehrer gehabt hatte wie der ältere Backer (S. 58), vielleicht kam er mit diesem um 1632, jedenfalls war er um 1636 (Datum seines frühesten Bildes in Braunschweig) selbständig und in den Jahren vorher war er Rembrandts Schüler. Bol war 1616 in Dordrecht geboren, kam sicher vor 1640, vielleicht schon 1632 nach Amsterdam, wurde dort 1642 Meister und starb daselbst 1680. Er lebte also viel länger als Flinck und entwickelte sich etwas später. Beide gehen uns hier in ihrer ersten Periode an, als Historienmaler der Rembrandtschen Richtung.

Flincks Hauptwerk ist der Segen Isaaks von 1638 in Amsterdam (Fig. 154). Feste Zeichnung, deutliche Charakterisierung, schöne kraftvolle Färbung und Helldunkel, aber keine tiefe Auffassung in den Köpfen, keinerlei Poesie, nichts von dem Geiste Rembrandts, der etwas früher denselben Gegenstand behandelt hatte (Earl Brownlow, Belton House). An dessen Segen Jakobs von 1656 zu erinnern wäre unbillig gegen Flinck. Auch die vortrefflich gemalte „Verstoßung Hagars" in Berlin ist nur das Werk eines tüchtigen Realisten, kleiner und 1640 datiert finden wir dieselbe Darstellung in Pest, zwei ähnliche Bilder in Dresden und im Louvre. Dagegen ist Bols Ruhe auf der Flucht in Dresden, 1644, für ihn ein frühes Bild, ganz aus Rembrandts Seele geschaffen, traumhaft und sinnig, köstlich breit gemalt in bräun-

Digitized by Google

licher Tönung, die Landſchaft duftig verſchwimmend, den Blick in die Ferne ziehend (Fig. 155). So etwas war Flinck freilich nicht gegeben. Die ausdrucksvollen Blattpflanzen links unter dem Durchblick finden wir wieder auf ſeiner einzigen im größeren Stil gehaltenen Radierung mit der Opferung Iſaaks, einer übrigens aufdringlichen und theatermäßigen Szene, in der ſchon die

Fig. 152. Ephraim Bonus, Radierung von Livens (R. V).

plaſtiſch herausgetriebene Geſtalt des Iſaak alle feineren Wirkungen aufheben mußte. Ein zweites, nicht datiertes Bild ſtellt Jakobs Traum dar (Dresden). Er ſpielt ſchlafend mit den Händen, und aus goldenem Gewölk laſſen ſich Engelköpfchen zu ihm hernieder; eins hebt den Rand ſeines Strohhuts, ſo daß das Himmelslicht ſein Antlitz beſcheint, und vor ihm ſteht ein erwachſener weißgekleideter Rembrandtſcher Engel und ſegnet den Schlafenden

Digitized by Google

mit der erhobenen Rechten. Endlich noch ein Bild in gleichem Stil, die Frauen am Grabe Chriſti (Kopenhagen): Wieder zwei große, faſt noch ſchö-

Fig. 153. Der Eremit, von Salomon Koninck. Dresden.

nere Engel nach Rembrandts Weiſe auf dem Rande des Grabes, der eine ſteht im vollen Licht, und aus der dämmerigen Grotte geht der Blick durch

Digitized by Google

eine halbkreisförmige Öffnung hinaus in die Landſchaft und auf den klaren Himmel wie in Rembrandts Grablegung oder Auferweckung des Lazarus.

Zu dieſen zweien, die damals um 1640 Rembrandt begleiteten, als er auf ſeiner Höhe ſtand, geſellt ſich als dritter der uns nach ſeinen perſönlichen Verhältniſſen unbekannte G. Horſt mit einer umfangreichen bezeichneten Hiſtorie: Scipios Großmut, und einem etwas kleineren, nicht bezeichneten

Fig. 154. Der Segen Iſaaks, von Flinck. Amſterdam.

„Segen Iſaaks“ (beide in Berlin). Hier trifft er im Gegenſtand mit Flinck zuſammen, und ihm ſteht er auch in der Auffaſſung näher als Bol, ein tüchtiger Realiſt, der jenem nichts nachgiebt.

Bald darauf begaben ſich Flinck und Bol, wie wir geſehen haben (S. 50), auf eine andere Bahn, zu Rembrandt aber kamen neue Schüler. Zunächſt Jan Victors aus Amſterdam (1620 bis nach 1672), ein Durchſchnittsmaler ohne eigentümliche Begabung, deſſen altteſtamentliche Geſchichten aus den vierziger Jahren für ſich allein und nicht neben einem Rembrandt

Digitized by Google

oder Bol betrachtet einen ganz günstigen Eindruck machen. Esther und Haman in Braunschweig, Hanna mit Samuel bei Eli (Berlin), auch die Findung Mosis von 1653 in Dresden ist noch gut, andere anderwärts. Der Traumdeuter Josef von 1648 in Amsterdam ist für Victors ein recht gutes Bild, aber Benjamin Gerritsz Cuyp, der doch unter Rembrandts Nachahmern keinen hohen Rang einnimmt, hat denselben Gegenstand interessanter behandelt (ebenda, Nr. 257). Später wird Victors oberflächlich und langweilig. Wie

Fig. 155. Die Ruhe auf der Flucht, von Bol. Dresden.

manche andere Rembrandtianer hat er auch einzelne Sittenbilder mit kleineren Figuren gemalt: eine Bauernhochzeit in Antwerpen, den Schweineschlächter, vorzüglich, und den Zahnbrecher, beide in Amsterdam.

Höher steht Gerbrand van den Eeckhout aus Amsterdam (1621—1674). Er kommt in seinen biblischen Geschichten aus den fünfziger Jahren manchmal äußerlich Rembrandt ziemlich nahe: Christi Darstellung im Tempel in Berlin und in Dresden, Salomos Götzendienst in Braunschweig und anderes, hier auch ein vortreffliches kleines Profilbrustbild einer Mutter, die ihr Kind

Digitized by Google

ſtillt, von 1659, madonnenartig, kein Porträt. Später wird er akademiſch, oft widerwärtig kühl und flau: Sophonisbe empfängt im Kreiſe ihrer Hofdamen tiefaufſeufzend einen Pagen, der ihr knieend den Giftbecher präſentiert

Fig. 156. Jakobs Traum, von Eeckhout. Dresden.

(1664, Braunſchweig). Aber Jakobs Traum mit zwei weißgekleideten Engeln von 1669 (Dresden; Fig. 156) iſt noch ein gutes Werk in Rembrandts Art, wenn es auch dem gleichartigen Bilde Bols daſelbſt in der Erfaſſung des Viſionären und dem goldenen Duft der Farbe nicht gleich ſteht; der eine Engel könnte nach einem der beiden Grabeswächter auf dem Kopenhagener Bilde Bols

Digitized by Google

genommen sein. Aus seinen späteren Jahren finden sich auch einige Mythologien und bildnisartige Darstellungen in sehr freier Auffassung, so daß man bisweilen unsicher wird, ob es dem Künstler mehr um die Person oder um den Gegenstand zu thun war. Ein Jäger in braunem Rock ruht sich unter seinen zwei Hunden aus (Amsterdam, Nr. 325), warmtönig, etwas glatt, aber prächtig gemalt mit raffiniertem Helldunkel, offenbar ein Porträt in der arkadischen Verklärung, die diese Zeit liebte.

Auch mit seinen besten Leistungen aber erreicht Eeckhout nicht Barent Fabritius, wenn dieser sich Mühe gegeben hat. Seine Bilder sind zwischen 1650 und 70 datiert, wir wissen von ihm selbst nur, daß er sich 1657 ein Haus in Leyden kaufte und daß er 1659 noch hier lebte, nicht aber, ob er dorther stammte; um 1650 wird er Rembrandts Schüler in Amsterdam gewesen sein. Das vollkommenste Werk von ihm ist Petrus im Hause des Cornelius von 1653 in Braunschweig (Fig. 157); damals war er selbständig, wie die Inschrift beweist, und zwar nicht in Leyden, wo er erst 1657 in die Gilde eingeschrieben wird. Das Bild hat eine ungewöhnliche Innigkeit und gar nichts schematisches, etwas, was zunächst nur nach einer mit Rembrandtscher Empfindung getroffenen, glücklichen Lokalisierung aussieht, wie sie uns Ed. von Gebhard wieder nahe gebracht hat, was aber hier noch einen besonderen Grund haben muß. Vor dem Apostel kniet eine Frau in Witwentracht mit ihren zwei, vielleicht auch drei Kindern und einigem weiblichen Hausgesinde, die übrigen sind Modelle, auch der Hauptmann Cornelius, der hier gar nicht hervortritt, während andrerseits zu der Taufe dieses Kindes der Witwe durch den Apostel der Bibeltext keine Veranlassung gab. Wir denken uns also, die Frau wird das Bild bestellt haben, etwa zum Andenken an die Taufe des Nachgeborenen, und darum ist es so gut und wahr gelungen, es ist kräftig breit gemalt, nicht goldtönig, sondern mit schwärzlichen Schatten, aber lokalfarbig. Wir schließen hieran ein wirkliches Familienporträt, einen Leydener Architekten mit Frau und Kind, altertümlich und steif, ganz von vorn, vor einem roten Tischteppich (1656, Amsterdam), wieder bei sehr breitem Auftrag eine so eigentümlich kräftige, leuchtende Farbe, die schon von weitem packt. Endlich eine Mythologie: Merkur und Argus von 1662 in Kassel. Ein abgegriffener Gegenstand, aber wie neu und pikant, und wie farbig wieder diese weiße Kuh und der rotgekleidete Hirt und dann der flötende Jüngling mit einem blauen Stück Tuch um den Körper, man muß immer wieder hinsehen. Gerbrand van den Eeckhout hat damals denselben Gegenstand behandelt im Moment der Tötung (1666, Berlin), für ihn recht gut, aber Fabritius macht

Digitized by Google

seine Sache beſſer. Er iſt neben Ferdinand Bol der intereſſanteſte Künſtler dieſer ganzen Reihe, er kommt Rembrandt ſo nahe wie keiner, auch im Geiſt, wie wir an der bibliſchen Darſtellung in Braunſchweig geſehen haben. Seine Bilder gingen und gehen noch vielfach unter beſſer klingenden oder bekannteren Namen. Das lebensgroße Kniestück eines Architekten im braunen Fuchspelz in Kaſſel war früher Rembrandt bezeichnet; eine Mutter, die ihrem Kind den Kopf reinigt, köſtlich mit Gelb und Rot warm gemalte, größere ganze

Fig. 157. Petrus im Hauſe des Cornelius, von B. Fabritius. Braunſchweig.

Figuren in Darmſtadt, wird dort Flinck zugeſchrieben. Man geht ihm gern nach, ſo wie man unter Venezianern nach Lorenzo Lotto ſieht, beide ſind innerhalb einer gegebenen Typik gleich ſehr individuell.

Nun kommen drei aus Dordrecht gebürtige Rembrandtianer. Den erſten, Nikolaas Maes (1632—1693) haben wir als hochmodernen Bildnismaler in ſeiner ſpäteren Amſterdamer Zeit kennen gelernt (S. 57). Die Hiſtorie fehlt bei ihm ganz, ein ſeltener Fall bei einem Nachfolger Rembrandts. Es bleibt das Sittenbild. Bei Rembrandt finden wir vielfach Einzelfiguren von

Digitized by Google

jungen Mädchen, die uns durch eine Fensteröffnung ansehen, oder von älteren Frauen, die durch irgend eine andre gegenständliche Beigabe verraten, daß sie nicht reine Porträts, sondern eine Art Genrebild sein wollen; Kostüm, Farbe und Licht können bei dieser Auffassung noch freier spielen als im strengen Bildnis. Hier knüpft Maes an, der seit 1650 in Amsterdam bei Rembrandt gewesen sein mag; er ist nicht vielseitig, aber in diesem engen Umkreise ungemein reizvoll. Seine nicht zahlreichen sehr geschätzten Bilder dieser Art werden zum teil in Dordrecht gemalt sein. Er beleuchtet seine spinnenden, lesenden, schlafenden Mütterchen auf eine erstaunliche Art und läßt die Farben glühen wie Rembrandt, sein Rot dringt sogar noch mehr durch, die Gesichtshaut und die Hände dieser Frauen zeichnet er fein wie Gerard Dou oder Salomon Koninck, aber, was über das Vermögen dieser beiden hinausgeht, er umgiebt sie mit einem Schimmer von Behaglichkeit, der uns neidisch macht, mit der Poesie, die in den kleinen Räumen zufriedener Leute wohnt. Er ist also Dichter wie Rembrandt oder wie es Ostade mit Einschränkung auf den Raum ist.

Eine Alte, lebensgroß in Schwarz, ist über dem Buch auf ihrem Schoße eingeschlafen, sie hält noch das Augenglas in der Rechten, neben ihr steht ein Tisch mit einer roten Decke, weiterhin ein Büffet, auf beiden Bücher und andere Gegenstände (Brüssel). Intimer ist ein kleineres Bild mit einer Lesenden ebenda (Fig. 158); ihre Jacke ist rot, die Tischdecke rotgelb, die Wand hinter ihr hellbeleuchtet. An der Wand hängt ein Schlüssel, darüber in einer Nische stehen Flaschen und Töpfe, auch eine Gipsbüste nach einer Venus oder einer Niobide, und auf dem Tisch steht eine Reihe Bücher und eine Tischglocke. Die Alte sitzt in ihrem Lehnstuhl an einem Pfeiler, der Raum geht hoch, eine Art Künstleratelier, — sie hat den Kopf mit der weißen Mütze in die Linke gestützt und hält mit der Rechten das Buch, in dem sie emsig liest. Im Amsterdamer Reichsmuseum haben wir zwei alte Spinnerinnen. Die feinere in Zeichnung und Farbe, auf dem kleineren Bilde der Sammlung van der Hoop (Nr. 892, leider nur verputzt; Fig. 159) bückt sich auf ihren Faden nieder, gespannt, voller Interesse, ganz Leben; sie sitzt vor einer lichten Wand, die den Gesamtton bestimmt, teils silbern teils golden, ihre roten Ärmel sind die einzige Lokalfarbe. Auf dem Bilde der Sammlung Dupper (Nr. 882) spinnt die Frau, sie hat ein grünes Kleid mit roten Ärmeln und neben sich eine rote Tischdecke, also sehr viel Farbe, und die Zeichnung tritt aus dem Helldunkel weniger scharf hervor; der Raum ist vollständig möbliert. Diese Frauen sitzen im Dreiviertelprofil wie die

Digitized by Google

Leſende in Brüſſel; ganz von vorn aber wie dort die Eingeſchlafene, ſehen wir hier im Reichsmuſeum noch ein ſchönes lebensgroßes Bild, breit gemalt,

Fig. 158. Die Leſende, von Nikolaas Maes. Brüſſel.

warm, von frappierender Wahrheit, eine Alte, die ihr Tiſchgebet ſpricht, ehe ſie von ihrem kleinen Mahle nimmt. Endlich, ebenfalls im Reichsmuſeum, ein junges Mädchen, das ſinnend zu einer Fenſterluke herausſieht, indem ſie den Arm auf ein buntes Kiſſen ſtützt; um das Fenſter ranken Zweige mit

Digitized by Google

reifen Aprikosen (Fig. 160). Die Farbe — mehrerlei Rot — hat gelitten, aber man sieht noch das flotte Malwerk und hat einen natürlichen Eindruck, verlockend zum Anfassen.

Von diesen Bildern ist keins datiert, auf anderen finden sich Daten.

Fig. 159. Die Spinnerin, von Nikolaas Maes. Amsterdam.

Ein Diener küßt eine Magd, eine zweite beobachtet es, hinten sitzt eine Gesellschaft beim Mahle, diese alle außer den zweien in kleinen Figuren, 1657 (Amsterdam, Six). Auf einem kleinen Bilde von 1665 (Buckingham Palace) lauscht ein Mädchen auf einer Zimmertreppe mit an den Mund gelegten Fingern, in einem dunkeln Nebenraum sieht man drei kleinere Figuren. Dies Bild mit dem spätesten Datum ist nicht mehr so intim wie jene einzelnen

Digitized by Google

Frauen, die Naivität ist erzwungen. Ansprechender sind eine Rübenschälende neben einem kleinen Mädchen in einem küchenartigen Raum mit starkem Helldunkel (National Gallery) und die Äpfelschälerin der ehemaligen Saum-

Fig. 160. Blick aus dem Fenster, von Nikolaas Maes. Amsterdam.

lung Hope (Berlin). Eine breit gemalte Diana im leuchtenden gelben Gewand, die sich von einer ihrer vier farbig gekleideten Begleiterinnen die Füße waschen läßt (Haag, Nr. 406) mit einer in seinen Namen geänderten Bezeichnung, gehört nicht ihm, es ist ein Jugendbild eines Johannes van der Meer, der 1688 in Utrecht starb.

Digitized by Google

Der zweite Dordrechter, der als Kunstschriftsteller bekannte Samuel van Hoogstraten (1626—1678), ein weitgereister Mann, der in den fünfziger Jahren auch zu Rembrandt nach Amsterdam kam, seine letzten Jahre aber wieder in seiner Heimat zubrachte, ist auch ein vielseitiger Maler. Außer guten Porträts (das letzte von 1670 des Rats van den Bronck in Amsterdam erinnert an die schönsten Bildnisse Bols) haben wir von ihm feine Genrebilder mit ausgesprochenem Helldunkel. Eine reich und farbig gekleidete junge Dame liest einen Brief im Hofe ihres Hauses (Haag; Fig. 161). Ein kunstvolles System von Plänen und Durchblicken. Der Wachtelhund vorn unten hat uns ins Auge gefaßt, und über das Ganze macht sich weiter oben eine Katze ihre Gedanken. Eine kranke Dame sitzt in ihrem Zimmer, hinter ihr aufrecht der Arzt mit dem Glase in der Hand (Amsterdam).

Rembrandt stand bereits in seinem sechzigsten Jahre, da kam der dritte Dordrechter zu ihm, Hoogstratens Schüler Aert de Gelder (1645—1727), um dann in seiner Heimat die letzte Manier, den Altersstil des großen Meisters fortzusetzen mit der Begeisterung eines Archaisten bis in das nächste Jahrhundert hinein. Seine braunen Bilder, die manchmal eher den Eindruck angetuschter Zeichnungen machen, zeigen uns Rembrandt vergröbert, deutliche, mehr gezeichnete als gemalte Umrisse, einen breiten Auftrag ohne viel Detailausführung, Lichtwirkungen und sogar Helldunkel trotz dem trüben, schweren Ton, aber auch manches von dem Ausdruck Rembrandts und von seinen Stimmungen. Sein Hauptwerk ist die Ausstellung Christi von 1671 in Dresden, ein Jugendbild also, dem er eine Radierung Rembrandts, das Ecce-homo in die Quere, zu grunde legte (Fig. 162). Einen Maler, der eine Dame porträtiert, finden wir in Frankfurt. Bezeichnete Bilder von ihm sind nicht häufig, aber man hat erkannt, daß ihm mancherlei gehört, was früher unter Rembrandts Namen ging, z. B. die Landschaft mit Ruth und Boas in Berlin und eine Berglandschaft mit einer Wassermühle in Dresden; diese erinnert in der Komposition sehr an die große Landschaft Rembrandts in Kassel, aber sie hat einen kühlen, mehr graublauen Ton.

Das Sittenbild mit einem gewissen Erzählungsinhalt, das Maes und Hoogstraten pflegen, führen andere Schüler Rembrandts weiter, Gerard Dou, den er einst in Leyden zurückließ, und dessen Schüler Metsu, der sich später nach Amsterdam in seine Einflußsphäre begab. Beide werden im folgenden Buche unter den eigentlichen Genremalern ihre Stelle finden. Hier müssen

Digitized by Google

uns noch einige Maler ganz anderer Art beschäftigen. Was uns in ihren Bildern anzieht, sind nicht ihre Gegenstände, die oft äußerst unbedeutend sind,

Fig. 161. Der Säulenhof, von Hoogstraten. Haag.

sondern ihre Farben und ihr Licht, manchmal ist es nur ein in Farbe gesetzter Raum, eine von der Sonne beschienene Wand, ein Durchblick, womit

Digitized by Google

Fig. 162. Die Ausstellung Christi, von Aert de Gelder. Dresden.

Digitized by Google

sie auf uns Eindruck machen, sie sind die wahren Impressionisten und schon lange die erklärten Lieblinge unseres Zeitalters. Wie der Delfter van der Meer mit Farben Stimmung zu machen weiß, das ist wohl einzig in seiner Art. Sein Lehrer ist Karel Fabritius, in einigem Abstande von diesen folgen Pieter de Hooch und Esaias Bourssse. Über ihr Schülerverhältnis zu Rembrandt ist nichts bestimmtes überliefert, aber ihre Werke sagen uns, daß sie zu ihm gehören.

Karel Fabritius lebte in Delft, und was er dort malte, erfüllte die Kenner mit der höchsten Bewunderung, aber er starb plötzlich vor der Zeit, wahrscheinlich erst dreißig Jahre alt, arm, verschuldet und schon zum zweitenmal verheiratet. Es haben sich zwei bezeichnete Werke aus seinem Todesjahr (1654) erhalten, ein Stieglitz im Bauer an einer sonnenbeschienenen Wand (Paris, Frau Lacroix) und die „Wache" in Schwerin (Fig. 163). Ein einfaches Motiv, aber wie beobachtet! Wie streckt der Mann das Bein von der niedrigen Bank weg, und wie paßt der Hund auf, was da an dem Gewehrschloß gemacht wird! Die Hauptsache ist der Raum, ein Stadtthor mit all seinem alten Gemäuer im vollen Sonnenlicht. Er war berühmt wegen seiner architektonischen Perspektiven. Außerdem findet sich noch in Rotterdam ein energisch blickender, breit gemalter Jünglingskopf und im Amsterdamer Reichsmuseum das Porträt des Abraham de Notte aus der ehemaligen Sammlung Dudley. Das ist alles. Seine Bilder sind immer selten gewesen, und mit neuen Zuweisungen ist man bei seinem Rufe begreiflicherweise vorsichtig; wir nennen eine rembrandtartige große Enthauptung Johannis mit der Salome, die das Haupt des Täufers von dem Henker empfängt, im Reichsmuseum (Nr. 289, früher Drost genannt).

Johannes van der Meer van Delft (1632—1675) wurde Ende 1653, ein Jahr nach seinem Lehrer Fabritius in die Lukasgilde aufgenommen und hat seine Vaterstadt vielleicht niemals verlassen. Unter den Künstlern stand er in Ansehen, aber mit seinen Bildern hat er keine Geschäfte gemacht, er starb arm, kinderreich und verschuldet. Dann kam eine Zeit, wo man ihn ganz vergaß. Die gegenständlich interessanten Genrebilder der anderen, die ohne tieferen Geschmack genossen werden konnten, gefielen besser, und auf den seinen stand höchstens ein Monogramm, so daß auch sein häufig vorkommender Familienname bald keine Individualität mehr bedeutete und seine Bilder andern, z. B. Pieter de Hooch zugewiesen wurden, bis vor noch nicht fünfzig Jahren W. Bürger (Thoré) den Künstler wieder entdeckte und verstehen lehrte. Alle Kunstbücher sind des Lobes seiner feinen

Digitized by Google

Bilder voll. Müßte jemand noch zu ihrer Verehrung ausdrücklich angehalten werden, so würde ihm außer einer an Simplicität grenzenden Schlichtheit

Fig. 163. Die Wache, von Karel Fabritius. Schwerin.

des Inhaltes die gänzliche Abwesenheit dessen auffallen, was wir heute mit dem Modewort Vornehm zu bezeichnen pflegen; van der Meers Frauen und Mädchen sind nur selten Damen. Dieser natürliche, zum Volke sprechende

Digitized by Google

Zug hat ihn fest gemacht gegen das Gezierte des Barock, durch das die anderen sich zu verbessern meinten, und das Publikum war meist schon derselben Ansicht, auf uns aber wirken seine Bilder neben den Dou und Mieris und Netscher wie eine Erfrischung. Sie sind nicht häufig, wir nennen einige der besten.

Ein Jugendwerk von 1656 (Dresden) hat noch lebensgroße Figuren, im ganzen vier, hinter einer Brüstung, von der ein bunter Teppich herabhängt, und derbe, niedrige Handlung, dergleichen er später vermeidet: ein Mädchen läßt sich von seinem Liebhaber Geld in die Hand zählen. Mächtig leuchten die breit aufgesetzten beinahe grellen Farben, sein feuerroter Rock, ihre citrongelbe Jacke. Ein feineres Bild seiner späteren Zeit (ebenda) zeigt uns in halber Lebensgröße ein einzelnes junges Mädchen, das in einem Zimmer am offenen Fenster steht und einen Brief liest; eine äußerst gewählte Zusammenstellung von hauptsächlich Grün und Gelb zu einer vorwiegend kühlen Harmonie (Fig. 164). Eine zweite Briefleserin in ihrem möblierten Zimmer, noch etwas kleiner, haben wir in Amsterdam, hier ist alles blau bis auf die im Sonnenlicht stehende graue Wand, ein kühler, zarter Ton, obwohl das Bild gelitten hat. Ein drittes junges Frauenzimmer in derselben langen, taillenlosen Jacke, die jede möglicherweise vorhandene Figur verdeckt, steht vor einem Spiegel und legt sich ein Perlenhalsband um, vollendet weich und duftig gemalt (Berlin, spät), die Farben sind gelb, blau und grau, die Zusammenstimmung und das Helldunkel von großer Feinheit. Endlich eine junge Frau mit einer Milchkanne in ganz lebhaften Farben, Rot, Blau, Grau — und vollem Sonnenlicht (Amsterdam, Six). Auf einem anziehenden Zweifigurenbild der einstigen Sammlung Double (jetzt in englischem Privatbesitz; Fig. 165) sitzt ein freundliches junges Frauenzimmer am Tisch im grellen Sonnenlicht, lacht halb verlegen ihren Besuch an, einen vom Rücken gesehenen Kriegsmann, und dreht ein Weinglas in den Händen herum; hinter ihr an der hellen Wand hängt eine Landkarte, wie oft in holländischen Zimmern, ein Fensterflügel ist geöffnet. Ein anderes Mädchen mit einem Weinglas sitzt mit zwei Herren zusammen, von denen einer die Rolle des Unterhalters hat (Braunschweig; Fig. 166). Ein anderes läßt sich von dem Maler malen (Wien, Czernin; Fig. 167). Auf einem zweiten Bilde im Amsterdamer Reichsmuseum haben wir eine musizierende Dame der besseren Gesellschaft in Gelb und hinter ihr eine Frau in dunkelblauem Rock, das Helldunkel ist weniger duftig, die Figuren sind schärfer gezeichnet als z. B. die Briefleserin des ersten Amsterdamer Bildes, die Konzertierende hat

Digitized by Google

Fig. 164. Lesendes Mädchen, von van der Meer van Delft. Dresden.

Digitized by Google

außerdem etwas affektiertes. Es giebt noch einige Bilder, an denen sich dieser Zug weiter verfolgen ließe; offenbar war es zum besten des Künstlers, daß er sich nicht darauf versteifte, die sogenannte höhere Gesellschaft schildern zu wollen.

Die Ansicht einer Straße von roten Häusern mit zwei Frauen und zwei Kindern (Amsterdam, Six) ist ihm besser geraten; er hat nicht nur Sinn für Innenräume, sondern auch Gefühl für die Wirkungen des freien Lichtes. Seine Ansicht von Delft in einem etwas größeren Format als es die holländischen Landschafter gewöhnlich anwenden (Haag; oben Fig. 7) giebt davon überraschende Eindrücke. Der Himmel hat einen graugelben Wolkenschleier, flimmernd und flockig fällt das Sonnenlicht auf die roten und blauen Dächer, es glitzert auf dem Wasser des Kanals, es zittert in der warmen, feuchten Luft und lindert und erweicht die Umrisse der Gegenstände und der spärlichen farbigen Figuren, ein atmosphärisches Leben ohne gleichen, ein wahrhaft einziger Anblick. Das ist Rembrandts große Naturauffassung auf ein neues Objekt angewandt. Zwanzig Jahre nach des Künstlers Tode ging dies wunderbare Bild mit noch zwanzig anderen von ihm auf einer Amsterdamer Versteigerung für — zweihundert Gulden fort. Diese flimmernde Beleuchtung finden wir bisweilen auch bei dem Amsterdamer Arnoud van der Neer, z. B. auf einer Abendlandschaft mit Wasser und Bäumen im Reichsmuseum, Nr. 1017, und auf einer früher diesem zugeschriebenen Winterlandschaft, die dieselbe Behandlung des Lichtes zeigt (Nr. 1015), hat man neuerdings das Monogramm van der Meers entdeckt.

Auch Pieter de Hooch ist erst in unserer Zeit zu vollen Ehren gekommen. In seinen Bildern oft mit van der Meer verwechselt, unterscheidet er sich doch deutlich von diesem, auch in seiner früheren Periode, wo er von ihm abhängt. Seine Figuren, die man bis zu den Füßen sieht, während van der Meer überwiegend Halbfiguren hat, sind nicht so korrekt gezeichnet, und ihre Gesichter sagen weniger; statt des einheitlichen Raumes giebt er verschiedene Pläne mit kunstvollen Durchblicken. Oft hat er volles, klares Sonnenlicht, gelegentlich auch ganz warme Tönung, dann wieder gesteigerte Wirkungen, Kontrastbeleuchtung und Schlagschatten, schließlich setzt er sogar den größten Teil seiner Räume in kellerartiges Dunkel, so daß nur durch einzelne Öffnungen helles Licht wahrgenommen wird. Alles in allem ist er weniger fein, aber mannigfaltiger und sehr kräftig, besonders auch in seinen Farben, dem häufigen Rot und Braunrot, und darum packt er stärker als van der Meer. Hinter seinem Namen haben sich bis in die

Digitized by Google

neuſte Zeit noch andere Maler verſteckt gehalten, deren Bilder man allmählich von ſeinem Werke abzulöſen unternommen hat. Von ſeinem Leben iſt wenig über-

Fig. 165. Der Kriegsmann und das lachende Mädchen, von van der Meer van Delft. London, Privatbeſitz.

liefert, er war kein Kind des Glücks, ſeine Bilder wurden mit elenden Preiſen bezahlt. Er wurde 1630 in Utrecht geboren, und zuerſt finden wir ihn als Kammerdiener bei einem kunſtliebenden Handelsherrn, der ſich 1653 vorüber-

Digitized by Google

gehend im Haag aufhält und für deſſen Sammlungen er in ſeinen Mußeſtunden auch gemalt haben mag; dann begegnet uns ſein Name in Delft, wo er 1655 in die Lukasgilde eintritt. Hier ſchließt er ſich an den etwas jüngeren van der Meer an. Karel Fabritius war gerade ums Leben gekommen, aber ſeine Bilder, deren er noch manches finden konnte, müſſen auf ihn Eindruck gemacht haben. Er wird 1657 zuletzt in Delft

Fig. 166. Das Mädchen mit dem Weinglas, von van der Meer van Delft. Braunſchweig.

erwähnt, 1668 taucht er für uns zuerſt in Amſterdam auf. Als ſein Lehrer wird der Figurenlandſchafter Klaas Berchem genannt, ein Freund Rembrandts, deſſen Einfluß in Pieter de Hoochs ſpäteren Bildern klar zu Tage liegt; der alte Meiſter aber ſtarb ſchon im nächſten Jahre. Wahrſcheinlich alſo lebte Pieter de Hooch lange vor 1668 in Amſterdam, er wird hier noch 1670 als Bewohner eines ärmlichen Quartiers erwähnt, und bald nach 1677, dem letzten bekannten Datum eines Bildes, muß er geſtorben ſein.

Digitized by Google

Obschon er nicht viel älter geworden ist als van der Meer, so haben wir doch weit mehr Bilder von ihm, fast in jeder größeren Sammlung eins und das andere, sehr viele in England, wo seine Schätzung ihren Anfang nahm, und verhältnismäßig viele im Privatbesitz überall. Nur wenige sind datiert.

Fig. 167. Das Atelier, von van der Meer van Delft. Wien, Czernin.

In seine erste Periode gehören sicher einige Außenansichten. Ein Hof mit einem Hausthor, in dem eine Frau steht; von der Treppe eines zweiten Hauses kommt eine Magd mit einem Kinde herunter (1658, National Gallery). Ein Hof mit einer Frau und ihrer Magd, von hinten her von der Straße kommt ein Mann (1665, ebenda; Fig. 168). Eine besonders schöne Gartenszene von größerem Umfange mit sechs Personen, gewöhnlich dem van der Meer zuge-

Digitized by Google

ſchrieben (Wien, Akademie). Das Landhaus im Amſterdamer Reichsmuſeum (Nr. 686, nicht bezeichnet): vorne vor der Hausthür an einem Tiſche drei Perſonen, darunter eine jüngere Dame, die ein Glas Limonade bereitet, im Mittelgrunde an einem Regenfaß eine ſcheuernde Magd in den Kleiderfarben van

Fig. 168. Ein holländiſcher Hof, von Pieter de Hooch. London.

der Meers, blau und gelb. Sodann einige Innenbilder. Drei Herren und eine Dame beim Kartenſpiel; im Durchgang eine Magd (1658, Buckingham Palace). Eine Hausdiele mit einem Keller (Reichsmuſeum, Nr. 682): eine Frau reicht einem kleinen Mädchen den Bierkrug, den ſie eben gefüllt hat; zwei Durchblicke, in den Keller und in ein kleines Nebenzimmer. Für ſeine ſpätere Vortragsweiſe iſt ein drittes Bild des Reichsmuſeums (Nr. 683 von

Digitized by Google

1670) sehr bezeichnend. Im Flur eines feineren Hauses sitzt am Fenster eine Dame, vor ihr steht ein Diener mit einem Brief, in der geöffneten Hausthür ein Kind mit einer Peitsche, alles im Schatten, nur auf die Dame fällt ein vielleicht zu reichliches Licht; durch Thür und Fenster sieht man auf die Gracht und auf die von der Sonne beschienene Häuserreihe gegenüber.

Er liebt also das Freie, in der Mehrzahl giebt er aber wie van der

Fig. 169. Holländisches Innenleben, von Pieter de Hooch. Berlin.

Meer Innenräume. Nach der Stoffwahl unterscheiden wir zwei Gruppen: einfaches Volk und feinere Gesellschaft. Die erste hat gewöhnlich die größere Intimität, zuweilen aber auch noch malerische Vorzüge. Von zwei Bildern im Louvre hat eins (Nr. 2414) den ersten Typus. In einem küchenartigen Raum sitzt die Magd bei der Arbeit und beaufsichtigt zugleich ein ballspielendes Mädchen, durch die Hausthür sieht man von hinten die Frau, wie sie mit einem Bierkrug über den Hof in den Keller geht. Hier ist der Fußboden mit roten Ziegeln belegt und die Beleuchtung warm wie bei Sonnen-

Digitized by Google

untergang. Auf dem zweiten (Nr. 2415) haben wir einen Salon mit Marmorfliesen und darin vorn einen antiken Säulenbau als Kamin, davor eine Kartenpartie und weiter zurück ein junges Paar nebst einem aufwartenden Knaben, im ganzen sechs Personen, ein frostiges, steifes Bild, aber mit guter Lichtwirkung. In einem behaglichen Innenraum mit buntem Fliesenbelag am Boden und mit vielerlei Stillleben sitzt die Mutter an der Wiege, hinten im Vorzimmer steht ein kleines Mädchen an der Hausthür, durch die das Sonnenlicht hereinfällt (Berlin; Fig. 169). Eine Wohnstube mit einer Truhe und Stühlen (München, Nr. 426, nicht bezeichnet): nach der Rückwand zu sitzt eine Frau mit abgewandtem Gesicht und liest, das Licht fällt von hinten her durch die Fenster auf die Holzdielen. Eine sehr ähnliche Raumdisposition hat der „Salon" der Galerie Arenberg in Brüssel, er hat aber Marmorfliesen und feineres Mobiliar, und die Lesende, die hier sitzt und neben der ein feingekleidetes Kind mit einem Reif steht, gehört einer höheren Gesellschaftsstufe an; hinten über den Hof sieht man einen Herrn sich entfernen.

Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt noch ein viertes Bild, ein ganz kleines bezeichnetes Interieur (Nr. 684) mit einer Frau, die ihr Kind auf dem Schoß hält, flimmerig gemalt in einem warmen, rötlichen Ton mit allerlei Lichtspielen. Es erinnert ein wenig an ein anderes Interieur ebenda, in warmbraunem Tone mit einem Fußboden von rotbraunen Ziegelsteinen. Darauf sitzt eine Mutter vor einem Alkoven und reinigt den Kopf ihres Kindes (Fig. 170). Die Stimmung ist äußerst behaglich, das Malwerk breit und die Zeichnung ungemein sicher. Es ist erst später mit Hoochs Namen falsch bezeichnet worden und gehört dem Amsterdamer Esaias Bourſſe, von dem das Reichsmuseum noch ein zweites nicht ganz so gutes Bild besitzt, ein ärmliches Wohnzimmer mit einem alten Mann und einer spinnenden Frau (Nr. 167, falsch bezeichnet De Hooch mit der echten Datierung 1661).

Diesen interessanten Künstler, sichtlich Rembrandts Schüler, fand Pieter de Hooch in Amsterdam vor, wahrscheinlich verstand er sich gut mit ihm, denn sie haben viel Ähnlichkeit, beide lieben das Licht und das Wohnliche kleiner geschlossener Räume, beide haben Empfindung für den stilllebenartigen Reiz eines unbenutzt dastehenden Mobiliars. Aber es ist auch ein Unterschied. Vielleicht malt Bourſſe seine Figuren mit mehr Treffsicherheit, jedenfalls aber sucht er immer die Behausungen kleiner Leute auf, seine Fußböden haben niemals Marmorfliesen, nur rote Ziegel, und manchmal gefällt es ihm sogar zerlumptes Gesindel zu porträtieren, wie es uns bei Pieter

Digitized by Google

de Hooch nie begegnet: so die kleinen Strolche, die Seifenkugeln blasen (Aachen), und der einzelne Junge, der auf dem Ziegelboden eines Hofes sitzt und seinen Seifenblasen nachsieht (Berlin; Fig. 171, früher van der Meer benannt). Beide Bilder haben in Pflanzenwerk und Gemäuer einen grünlich-braunen Ton, der an die Landschaftshintergründe Rembrandts erinnert, den wir aber nicht bei de Hooch finden. Bourſſe war seinem Berufe nach

Fig. 170. Holländisches Innenleben, von Esaias Bourſſe. Amsterdam (Nr. 685).

Seemann und starb auf einer Fahrt nach Indien 1672, er hatte aber nebenbei die Malerei erlernt (sogar in Italien) und übte sie seit 1656 aus. Dies ist das früheste bekannte Datum auf einem Interieur mit einer am Kochherd sitzenden Frau (London, Wallace Museum), ein sehr ähnliches Bild bei Ward in London, im ganzen kennen wir von ihm nur diese sechs Bilder. Ein merkwürdiges Zeitalter, das solche Menschen hervorbringt, einen herrschaftlichen Diener und einen Ostindienfahrer, die zugleich Künstler dieses Ranges sind!

Digitized by Google

Liebhaber dieſes Kreiſes ſeien noch auf einige Nachahmer aufmerkſam gemacht. Dem Delfter van der Meer folgt mit einigem Abſtande J. Brel (eine Straße mit Menſchen im Reichsmuſeum). Ein fälſchlich mit Hoochs

Fig. 171. Der Junge mit den Seifenblaſen, von Eſaias Bourſſe. Berlin.

Namen bezeichnetes Interieur in Frankfurt, mit einer vom Rücken geſehenen leſenden Frau und raffiniertem Licht- und Schattenſpiel an der Wand, gehört Pieter Janſſens, ein anderes, viel roheres mit einem muſizierenden Paar im Reichsmuſeum (Nr. 687) Iſack Koedyck.

Digitized by Google

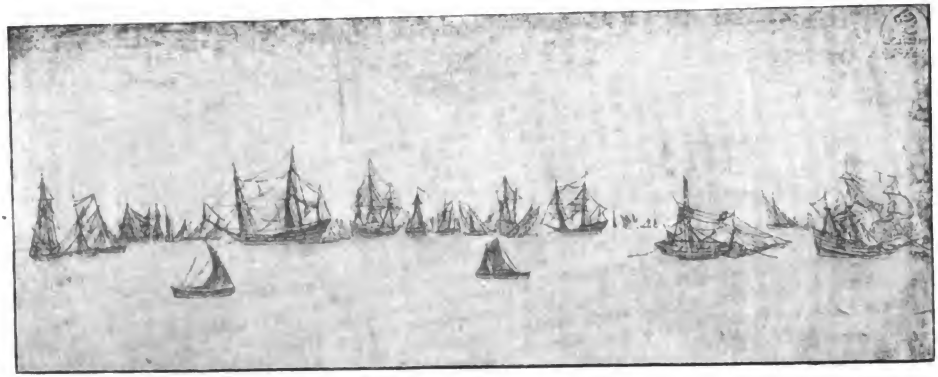

Fig. 172. Marine, Radierung von Herkules Seghers (N. 8).

Digitized by Google

Um 1640, als sich Rembrandt der Landschaftsmalerei zuwandte, war Amsterdam im Begriff, für Holland der Mittelpunkt auch dieser Kunstgattung zu werden. Haarlemer Landschafter ließen sich hier nieder, einheimische waren aufgewachsen, und so einsam er lebte, er mußte von dieser Bewegung ergriffen werden und seinerseits auf sie einwirken. Sehen wir z. B. einen Mondschein, eine Feuersbrunst oder ein Abendstündchen von Arnoud van der Neer an, so ist Rembrandts Einfluß offenkundig. Ob er Jakob van Ruisdael, der bald in Amsterdam eintraf, von Person gekannt hat? Es könnte sein, und man dächte es sich gern, daß die zwei größten Maler Hollands sich auch persönlich einmal berührt hätten. Klaas Berchem, der italisierende Figurenlandschafter, der mit Ruisdael befreundet war und ihm oft seine Bilder staffierte, gehörte auch zu dem kleinen Kreise Rembrandts, der ihn und seine Gattin schon 1647 porträtiert hatte (jetzt bei dem Herzog von Westminster).

Hier muß uns zuerst ein älterer, früh verschollener Landschafter einen Augenblick beschäftigen, der auf Rembrandt großen Eindruck gemacht hat, ein Vorgänger von ihm. Herkules Seghers, ein Schüler Koningsloos, hat etwas von Elsheimer an sich, er ist wahrscheinlich in Italien gewesen; schon seit 1607 finden wir ihn in Amsterdam thätig.

Etwas höchst merkwürdiges sind seine farbig getönten Radierungen, hauptsächlich Landschaften mit einer Gebirgsbildung, die auf Tirol hinweist, Dörfer, die in einem Thalkessel liegen, aber auch Flachlandsmotive, Baumgruppen, Bauwerke oder Schiffe. Er kann freilich nicht als der Erfinder des Farbendrucks gelten, wie man vielfach geglaubt hat, denn vielleicht hat er überhaupt niemals von eingefärbten Platten gedruckt, sondern er brachte die Farben mit der Hand meistens vor dem Druck, manchmal auch nachher auf das Papier oder die Leinwand seiner kleinen Blätter, deren sich heute nur noch einige zwanzig, mit Einrechnung der farbigen Varianten über fünfzig, erhalten haben, die meisten in Amsterdam und Dresden. Manche haben eine durchgehende Färbung, Blond, Braun oder Blaugrau (woraus sich dann wohl zusammen mit den helleren Nuancen und dem stehengebliebenen Weiß bei breit aufgetragener Zeichnung ein Eindruck ergiebt, der an den Helldunkelholzschnitt erinnert); manchmal fügt er aber auch dem Hauptton andersfarbige Teilflächen hinzu, Grün für die Vegetation, Blau für den Himmel oder auch Rot, dieses z. B. sehr schön auf einer Landschaft mit einem verfallenen gotischen Bauwerk bei Abendlicht (Dresden). Sein äußerliches Verfahren und die Frage nach seinem Verhältnis zu einer technischen

Digitized by Google

Fig. 173. Flachlandschaft, von Herkules Seghers. Berlin.

Digitized by Google

Erfindung scheint uns aber nicht das Wichtigste zu sein, sondern die Wirkung, die dieser Neues suchende Geist anstrebt, ein Problematiker wie Rembrandt. Seine Blätter sind keine Gemälde und sie wollen ebensowenig getuschte Zeichnungen sein. Wie Rembrandts Radierungen eine Malerei ohne Lokalfarben sind, so nimmt Seghers zu ihren Mitteln die Farbe als Ton hinzu und sucht dadurch den Eindruck des Malerischen und ihren Stimmungsgehalt zu verstärken, und daß ihm das bei jener vor dem Abendhimmel stehenden Ruine gelungen ist, wird jeder von uns empfinden. Seine Zeichnung ist manchmal breit und tupfig, gewöhnlich aber so erstaunlich scharf und fein, daß man auf dem hier mitgeteilten Blättchen, einer Marine bei stillem Wasser, gegen dreißig Schiffe zählen kann und doch den Eindruck eines klaren, fertigen Bildes bekommt (Dresden; Fig. 172).

Ein zufällig erhaltenes Amsterdamer Inventar von 1625 verzeichnet allein von seiner Hand beinahe vierzig Ölgemälde. Wo sind sie geblieben? Wir haben nur noch zwei, die für sicher gelten können. Eine bezeichnete Flachlandschaft (Berlin; Fig. 173), deren gegen den Himmel abgesetzte Silhouette uns eine Stadt mit einem spätgotischen Turm zeigt — Rhenen zwischen Utrecht und Arnheim — und eine Anzahl gut gezeichneter Figuren, wirkt wie ein früher Ruisdael oder van der Meer van Haarlem, aber sie ist wärmer im Ton und sie hat in ihrem Liniengefüge etwas eigentümlich festes, man möchte sagen monumentales, was auf die komponierten Landschaften Rembrandts deutet. Eine großartige Berglandschaft mit Gewitterhimmel (Uffizien) galt sogar früher für dessen Werk, bis Bode Seghers Züge erkannte und dann auch eine Handzeichnung mit dessen Namen zum Vorschein kam. Da Seghers erst gegen 1650 starb, unter traurigen Umständen, dem Trunke verfallen, nachdem ihm nichts im Leben hatte glücken wollen, so kannte ihn Rembrandt, und er wird menschlich alle Teilnahme für ihn gehabt haben, den er als Künstler so hoch stellte. Er besaß in seiner Sammlung acht Gemälde von ihm und hatte noch aus seinem Nachlasse eine Kupferplatte erworben, auf der Tobias mit dem Engel nach einer Elsheimerschen Komposition radiert war; durch kräftige Überarbeitung mit der kalten Nadel machte er selbst daraus eine Flucht nach Aegypten (B. 56).

Von dem Amsterdamer Roeland Roghman wissen wir, daß er Rembrandts Freund war. Obwohl älter, schon 1597 geboren, starb er lange nach ihm, erst 1686, vergessen und mit dem Gefühl, nichts im Leben erreicht zu haben. Rembrandt schätzte ihn, er sah hier etwas ihm verwandtes, wenn auch Roghman weder als Radierer noch als Maler das Besondere

Digitized by Google

hat, was Seghers auszeichnet. Auf zahlreichen erhaltenen Tusch- und Sepiablättern giebt er die Natur wieder, wie er sie gesehen hat, nicht mit viel Geist, aber so, daß man oft seine Gegenden feststellen kann, auch wenn ihre Bauwerke jetzt verfallen sind, und da er seine Standpunkte mit Geschick gewählt hat, so bekommen wir auch manches hübsche, fertige Bildchen. Ebenso wenn er radiert (24 holländische Ansichten und dazu noch einige italienische Motive) oder seine Zeichnungen durch Andre vervielfältigen läßt, z. B. sechs Waldbilder aus dem Haager Busch. Aber in seinen Gemälden komponiert er mit großen Linien wie Rembrandt. Da sieht man ernst aufgebaute, bräunlich getönte Berge und darüber wohl einen tiefblauen Himmel

Fig. 174. Vor Utrecht, Radierung von Roghman (B. 11).

mit lichtweißem Gewölk, etwas was Eindruck macht und auch nicht ganz der Naturwahrheit entbehrt, da Roghman viel gereist war, — aber für die Landschaftsmalerei konnte der Fortschritt unmöglich in der Richtung dieser Alpenansichten liegen, die heute ziemlich selten geworden sind: die beste wohl in Oldenburg, eine in Berlin, zwei in Kassel. Manchmal giebt er auch Flachlandsmotive wie in seinen Zeichnungen. Wer aber einen ganz natürlichen und dabei vorteilhaften Eindruck von ihm haben will, der sehe sich einige von jenen Originalradierungen an, z. B. „vor Naerden“ (B. 9) oder „vor Utrecht“ (Fig. 174).

Es war gut, daß Rembrandts Schüler Philips de Koninck, Salomons Vetter, aus Amsterdam (1619—1688), obwohl er sehr viel anderes auf seinen Reisen gesehen hatte, seinen Landschaftsgemälden die Heimatgegend zu Grunde

Digitized by Google

legte. Eine wunderbare Verbindung von holländischer Natur in ihren Einzelheiten und von Rembrandtscher Großartigkeit und Phantasie, von Freude am Weiten und am Aufbau! Was auf diesen meist recht großen Bildern zu sehen ist, von den Häusern und Hütten an, die ganz vorn unter niedrigem Knickholz liegen, bis zu den Dünen und darüber hinweg bis ins Außenland und ans Meer, Vieh und Menschen, Dörfer, einzelne Kirchtürme, Mühlen, Schiffssegel, alles das zusammen könnte man doch von keinem wirklichen Standort aus übersehen; es geht weit in die Ferne bei sehr hohem Augenpunkt, und es dehnt sich zugleich wie ein Panorama in die Breite. Ebenso

Fig. 175. Fernsicht über Kanäle und Dünen, von Philips de Koninck. Berlin.

ist es mit der Färbung. Neben Rembrandts warmem Braun finden wir wirkliche Lokalfarben, das Grün der Vegetation, das Rot der Ziegelhäuser, neben Rembrandts Licht eine mehr naturwahre Stoffmalerei in Wolken und Wasser. Darin zeigt sich ein Fortschritt über Rembrandt hinaus zu den Aufgaben hin, die für den holländischen Landschafter die natürlichsten waren und an denen Rembrandt selbst durch seine Radierungen und Zeichnungen wesentlich mitgearbeitet hatte, aber die Meisten werden es heute zu einer solchen Analyse nicht mehr kommen lassen und es vorziehen, Koninck's Kombination als ein poetisches Ganzes, als eine großartige Impression auf sich wirken zu lassen. Seine Zeitgenossen müssen für dies Vergnügen kein Organ gehabt haben, sonst hätte er sich nicht zuletzt einen Dienst im Schiffs-

Digitized by Google

verkehr zwischen Amsterdam und Rotterdam gesucht, der ihm wahrscheinlich mehr eintrug als seine Malerei.

Die schönsten seiner nicht häufigen Bilder sind nach England gekommen, zwei im Reichsmuseum gehören nicht zu seinen besten, ein sehr gutes findet sich in Rotterdam, ein kleineres im Haag, ein großes schönes Bild in Berlin (Fig. 175) und ein etwas kleineres in Frankfurt. Seltsam ist aber, daß ein Künstler, von dem sogar einzelne Figurenbilder erhalten sind, sich die Staffage von Adriaen van de Velde oder vielleicht auch von Lingelbach in seine Landschaften hat setzen lassen.

Lenken wir nun am Schluß noch einmal unsere Gedanken über die stark persönliche Kunst Rembrandts hinweg zu der nationalen Bildnismalerei der Holländer zurück, in der sich das Gattungsmäßige des künstlerischen Ausdrucks und der Geist eines ganzen Volkes noch unmittelbarer aussprechen: so kann es ja sicherlich nichts einfacheres und natürlicheres geben als jene gewichtigen Männer des Frans Hals, die sich im Schmucke ihrer Waffen zusammengefunden haben, ohne historische Pose, zu den Freuden des Mahls oder auch wie vor einem Auszug, immer in dem Gedanken, daß ihre Gemeinschaft ernste Aufgaben hat, denn der Friede ist noch nicht geschlossen; darum halten sie ihre Fahnen hoch und ihre Waffen scharf, ein ludus pro patria. Bei einem anderen Volke hätten wir Schlachtenbilder und kriegerische Aufzüge bekommen, etwas, woran die Phantasie und der Wunsch, das Geschehene möglichst ruhmwürdig zu gestalten, einen Hauptanteil haben. Dieser schlichte Wirklichkeitssinn, aus dem die holländische Großmalerei ihre Grundlagen gewann, bestimmt nun auch die Richtung der übrigen einzelnen Gattungen, die wir im folgenden Buche zu betrachten haben.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google